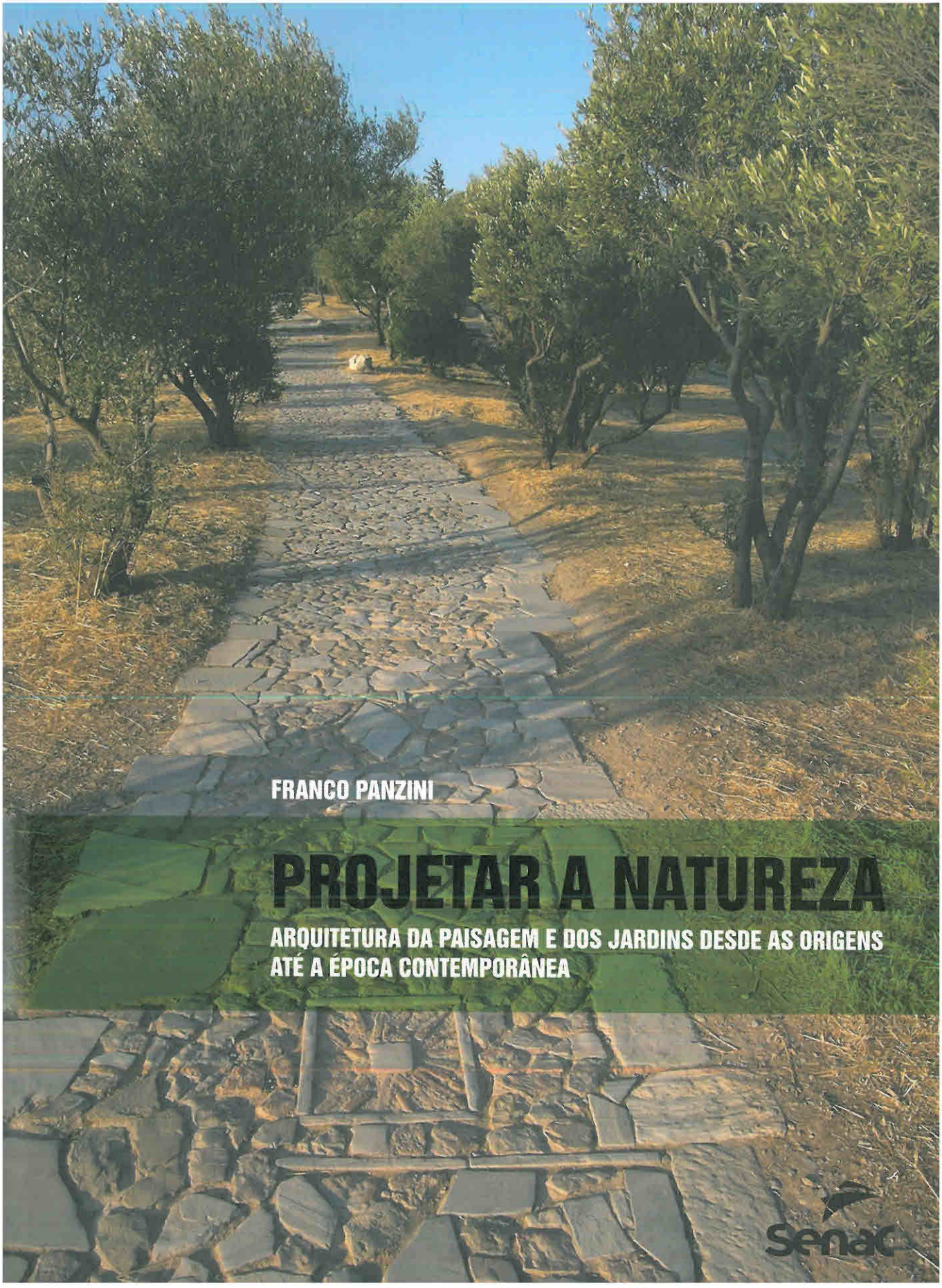


FRANCO PANZINI

PROJETAR A NATUREZA

ARQUITETURA DA PAISAGEM E DOS JARDINS DESDE AS ORIGENS ATÉ A ÉPOCA CONTEMPORÂNEA

Senac

Nome destacado da historiografia contemporânea de paisagismo, o arquiteto italiano Franco Panzini vem estreitando laços com o público e a cultura brasileira. Em 1995, seu primeiro texto em português, "Natureza e arte cívica: a evolução do parque urbano europeu no século 20", circulou na revista *Projeto*. Em 2001, seu livro *Giardini storici: teoria e tecniche di conservazione e restauro*, obra de referência escrita em parceria com Mario Catalano, foi resenhado em meio ao artigo "O ofício de manter o verde histórico", divulgado pelo portal Tecto. Nesse meio tempo e também depois, Panzini visitou algumas vezes nosso país a fim de proferir conferências, participar de simpósios e conhecer o paisagismo brasileiro. E, agora, tornou-se possível a edição de um de seus mais interessantes e alentados estudos – o volume *Projetar a natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea*.

Primeira história geral dos jardins e paisagens editada no Brasil, o livro expõe um panorama multifacetado da atividade em todas as épocas e nos principais continentes, buscando reconhecer as manifestações centrais em várias culturas e não somente discorrer sobre a tradicional produção europeia. Escrita com erudição e objetividade ímpares, a publicação desenvolve um retrato poliédrico que sintetiza a determinação humana de criar jardins e paisagens como expressão artística e instrumento civilizatório. Ao longo de suas páginas, sucedem-se vertentes estéticas, profissionais e obras-chave, sem deixar de lado as preferências botânicas e os manuais teóricos e práticos sobre jardins e plantas que balizaram o trabalho paisagístico em cada período, disponibilizando, assim, informações raramente documentadas em estudos precedentes. Tudo isso e muito mais faz desta obra uma leitura indispensável para aqueles que se dedicam aos jardins e às paisagens por profissão, curiosidade ou paixão.

GUILHERME MAZZA DOURADO
Arquiteto, mestre e doutor pela EESC/USP

PROJETAR A NATUREZA

ARQUITETURA DA PAISAGEM E DOS JARDINS DESDE AS ORIGENS ATÉ A ÉPOCA CONTEMPORÂNEA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Jeane Passos Santana – CRB 8ª/6189)

Panzini, Franco
Projetar a natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea / Franco Panzini ; tradução Letícia Andrade. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

Título original: Progettare la natura: architettura del paesaggio e dei giardini dalle origini all'epoca contemporanea
Bibliografia
ISBN 978-85-396-0356-5

1. Arquitetura da paisagem 2. Jardins (História) I. Título.

13-097s CDD-712

Índice para catálogo sistemático:
1. Arquitetura da paisagem 712

FRANCO PANZINI

PROJETAR A NATUREZA

ARQUITETURA DA PAISAGEM E DOS JARDINS DESDE AS ORIGENS ATÉ A ÉPOCA CONTEMPORÂNEA

TRADUÇÃO: LETÍCIA ANDRADE

EDITORA SENAC SÃO PAULO – SÃO PAULO – 2013

ADMINISTRAÇÃO REGIONAL DO SENAC NO ESTADO DE SÃO PAULO
Presidente do Conselho Regional: Abram Szajman
Diretor do Departamento Regional: Luiz Francisco de A. Salgado
Superintendente Universitário e de Desenvolvimento: Luiz Carlos Dourado

EDITORA SENAC SÃO PAULO
Conselho Editorial: Luiz Francisco de A. Salgado
Luiz Carlos Dourado
Darcio Sayad Maia
Lucila Mara Sbrana Sciotti
Jeane Passos Santana

Gerente/Publisher: Jeane Passos Santana (jpassos@sp.senac.br)
Coordenação Editorial: Márcia Cavalheiro Rodrigues de Almeida (mcavalhe@sp.senac.br)
Thaís Carvalho Lisboa (thais.clisboa@sp.senac.br)
Comercial: Jeane Passos Santana (jpassos@sp.senac.br)
Administrativo: Luís Américo Tousi Botelho (luis.tbotelho@sp.senac.br)

Edição de Texto: Marília Gessa
Revisão Técnica: Guilherme Mazza Dourado
Preparação de Texto: Eloiza Helena Rodrigues
Revisão de Texto: Globaltec Editora Ltda., Juliana Muscovick (coord.) e Luciana Wallbach
Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica: SFSantana Serviços Editorais ltda.
Capa: Antonio Carlos De Angelis
Fotos da Capa: Franco Panzini. Na 1ª capa: Passeio da Colina de Philopappos, Atenas (Grécia). Na 4ª capa (de cima para baixo): Castelo de Villandry (França); Jardim Ginkaku-ji, Kyoto (Japão); Parque do Flamengo, Rio de Janeiro (Brasil); Villa Lante, Bagnaia (Itália); Jardim Yuyuan, Xangai (China)
Impressão e Acabamento: Intergraf Indústria Gráfica Ltda.

Proibida a reprodução sem autorização expressa.
Todos os direitos reservados a
Editora Senac São Paulo
Rua Rui Barbosa, 377 – 1º andar – Bela Vista – CEP 01326-010
Caixa Postal 1120 – CEP 01032-970 – São Paulo – SP
Tel.(11) 2187-4450 – Fax (11) 2187-4486
E-mail: editora@sp.senac.br
Home page: http://www.editorasenacsp.com.br

© Edição brasileira: Editora Senac São Paulo, 2013.
Tradução autorizada da edição em italiano publicada pela Zanichelli

Sumário

Nota do editor 9

Prefácio à edição brasileira 11

Prefácio à edição italiana 13

1. As origens: a paisagem como ordem cósmica 23
   - As cavernas-útero da terra 23
   - Calendários de pedra 28
   - Geoglifos na América pré-colombiana 35
   - A sacralização da morfologia natural 41
   - A revolução agrícola 47

2. O mundo antigo: a natureza como utilidade e ornamento 53
   - Os jardins da Babilônia 53
   - Egito, a dádiva do Nilo 62
   - Um jardim no deserto: Petra 71
   - Grécia: nascimento da paisagem mediterrânica 73
   - Construção do território e centuriação na época romana 83
   - Verde monumental e público na Roma antiga 86
   - Jardins domésticos 88
   - Vilas urbanas e suburbanas 96
   - As vilas imperiais 106
   - A tratadística grega e latina 110
   - A paisagem botânica antiga 115

3. O jardim do Islã: funcionalidade e representatividade 121
   - Arábia, território difícil 121

O *chahr bagh*, metáfora da autoridade 128
Jardins islâmicos do Ocidente 131
Em direção ao Oriente 143
O jardim mogol 148
Os jardins-mausoléu 156
Tratados e desenvolvimento botânico no período islâmico 161

4. Paisagens da Idade Média: campos abertos e jardins fechados 167
O retorno das florestas 167
Os hortos da cristandade 176
As muitas formas do jardim profano 184
Os prados comunitários 190
Técnicas agrícolas e tratados 195
Outras Idades Médias 198

5. O renascimento do classicismo: a ordem da natureza 207
Famílias urbanas e propriedade rural 207
Jardins de palácio na Itália do Quattrocento 214
O retorno das vilas 217
O jardim dos humanistas na primeira metade do Quinhentos 223
Águas, estátuas e plantas criam histórias 232
A regra oculta do mundo natural 242
Metamorfoses: o aspecto original dos jardins 247
Jardins da natureza 255
Jardins de gosto italiano na França 262
O nascimento dos hortos botânicos 268
Tratados impressos de botânica e agronomia 274

6. Jardins como arte de Estado: os Versalhes da Europa 281
Cultura dos jardins e engenharia ambiental 281

Drenagens e representação do território 286
Jardins e regionalismos na Itália 294
André Le Nôtre 301
Versalhes 310
Um parque-laboratório 318
Parques de corte na região parisiense 322
A difusão de um modelo 328
A tratadística sobre o jardim 342
O colecionismo florístico 345

7. As culturas asiáticas: metafísica da natureza 351
Paisagens do arroz 351
A civilização hidráulica dos khmers 355
Nas raízes do jardim chinês: o pensamento filosófico e a geomancia 362
Nas raízes do jardim chinês: a pintura de paisagem 368
Jardins imperiais 373
Jardins privados 381
Tratados e plantas de jardim na China clássica 393
Jardins reais da Coreia 401
A origem dos jardins no Japão 406
Jardins do espírito 413
Jardins de movimento 422
Tratados e plantas de jardim no Japão 429

8. Paisagem *versus* jardim: o campo como parque ... 433
O *otium* britânico 433
As fontes do novo estilo 440
Construir a Arcádia 446
O pitoresco natural 455
Além da Mancha, além do Atlântico 462
Propaganda literária 472
A invenção do jardim público 475
Em direção a um estilo compósito 482
Ordenar o mundo natural 491

9. A cidade verde 495
Os parques de Alphand em Paris 495
Os parques de Olmsted e Vaux nos Estados Unidos 505
A cidade bela 515
A *garden city* 519
A cidade-jardim na Europa 527
A cidade-jardim nos Estados Unidos 536
A era dos grandes parques 542
A Ville Verte de Le Corbusier 549
Duas capitais verdes: Chandigarh e Brasília 557
O urbanismo funcionalista na Europa 565

10. Movimentos e personagens do século XX 573
Arts and Crafts 573
Historicismo 578
Modernismo 588
Modernidade japonesa 595
Um mestre: Roberto Burle Marx 600
Identidade norte-americana 611
Complexidade como identidade europeia 618
Embellissement 628
Ecogênese 639
Paisagem, território de experimentação 646
Um *genius loci* para o século XXI 655

APÊNDICE

Glossário de termos da arquitetura dos jardins 663

Bibliografia 681

Índice de nomes e lugares 697

Fontes das figuras 716

Nota do editor

O Senac São Paulo tem a honra de presentear seus leitores com a primeira história geral dos jardins e paisagens já editada no Brasil – *Projetar a Natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea.*

Além de estarem diante de uma obra única, os leitores brasileiros poderão desfrutar de uma edição aperfeiçoada e ampliada preparada pelo próprio autor, Franco Panzini, aproximadamente oito anos depois do lançamento da obra original na Itália. A esse belo panorama didático da cultura paisagística, o autor acrescentou análises atualizadas dos trabalhos dos brasileiros Roberto Burle Marx e Fernando Magalhães Chacel e das recentes iniciativas de recuperação ambiental por meio da implantação de parques, nos Estados Unidos, na Coreia e em Hong Kong.

O livro nos transporta para uma verdadeira viagem pelas mais belas e curiosas paisagens projetadas ao redor do mundo e através do tempo: percorre trinta milênios descrevendo os sítios pré-históricos de culto às forças da natureza, os primeiros espaços verdes públicos e bairros-jardins na Europa e nas Américas até chegar às suas paisagens contemporâneas.

Conforme avançam os capítulos, impossível não se apaixonar pela arquitetura da paisagem, pela arte de intervir com

elementos naturais, de remodelar os lugares para torná-los aproveitáveis e esteticamente agradáveis. Por meio de uma linguagem simples e elegante, são analisadas as soluções compositivas, os repertórios vegetais valorizados em cada época e a produção de manuais teóricos e práticos sobre jardins e plantas.

Fartamente ilustrada com gravuras antigas e fotos atuais, esta publicação do Senac São Paulo é altamente recomendada como manual de referência para estudantes, profissionais e todos os interessados em conhecer as atividades por meio das quais o ambiente, modificado e interpretado pelo homem, torna-se paisagem.

Prefácio à edição brasileira

Aproximadamente oito anos depois da edição italiana, este livro, que apresenta um panorama geral da história da arquitetura da paisagem, é novamente publicado em uma edição aperfeiçoada e ampliada no Brasil. Fico especialmente feliz com isso, uma vez que é justamente do Brasil que vêm alguns dos grandes paisagistas do século XX, a começar por Roberto Burle Marx, provavelmente o criador de jardins e de paisagens urbanas mais inovador do período.

Por que o Brasil foi uma terra tão fecunda nessa matéria específica? Para responder a essa pergunta, é preciso pôr em evidência aquela que é uma característica peculiar à arquitetura da paisagem: a de ser, por excelência, o produto de uma soma de competências e atitudes diversas; uma matéria complexa, para a qual contribuem os conhecimentos científicos, sociais e históricos, a sensibilidade artística e a capacidade de leitura da paisagem visual.

De resto, testemunham a necessidade de uma abordagem multifacetada da criação paisagística os itinerários de formação de todos os protagonistas da área. Aquele que é considerado o fundador da disciplina contemporânea, o norte-americano Frederick Law Olmsted, criador, entre outras coisas, do Central Park de Nova York, antes de se dedicar à profissão de paisagis-

ta, tinha se ocupado dos mais variados ofícios: jornalista, escritor, administrador de grandes sociedades públicas e privadas, marinheiro, agricultor, viveirista de plantas. E Burle Marx foi uma espécie de campeão em sua atitude de fundir atividades criativas diversas: pintou quadros, tecidos e cartões para tapeçarias, criou cenários de óperas e balés, esculpiu, desenhou, fez gravuras, criou vidros e joias, foi ótimo cozinheiro e bom cantor, botânico e paisagista.

Para essa característica de inventor poliédrico, creio que tenha contribuído não pouco o caráter do país que o viu nascer. O Brasil é, por excelência, uma terra que oferece um riquíssimo panorama de ambientes díspares e povos diversos. Aliás, poderia-se dizer que o Brasil foi o primeiro a experimentar o fenômeno da mistura de etnias e paisagens que marca a globalização mundial. Dele talvez tenha se originado, ainda antes que de outros países, uma linguagem expressiva híbrida, capaz de exprimir de forma plena e partilhada a expressividade própria do tempo moderno. Deve ser essa a resposta à pergunta que fiz na abertura.

Entre os muitos paisagistas brasileiros capazes de pressagiar a contemporaneidade antes que ela fosse plenamente expressa, eu gostaria de mencionar Fernando Magalhães Chacel. Ele antecipou uma tendência que se tornou de grande importância nos últimos anos: a tentativa de conciliar, por intermédio do projeto, os processos de transformação territorial em curso com a conservação da natureza e a recriação de seus sistemas ecológicos. Acho que, justamente, essa será a principal temática com a qual a arquitetura da paisagem deverá se confrontar nas próximas décadas. Creio ainda não estar sendo muito presunçoso ao afirmar que Fernando ficaria contente com a publicação desta obra, da qual conhecia e apreciava a edição italiana, em seu país. Infelizmente, ele morreu antes que isso acontecesse. Para recordar sua trajetória e seus ensinamentos, dedico a ele este livro.

Prefácio à edição italiana

A expressão "arquitetura da paisagem" aparece pela primeira vez no título de um texto do início do século XIX, *On the Landscape Architecture of the Great Painters of Italy* (Londres, 1828), com o qual o escocês Gilbert Laing Meason pretendia promover em seu país uma melhor conexão entre as grandes residências de campo e os parques circunstantes, inspirando-se nas arquiteturas envoltas em românticos cenários verdejantes representadas nas pinturas dos pintores italianos. Meason não sabia que aquele termo, que ele havia cunhado para definir um assunto muito específico, ou seja, os tipos de relação entre edifícios e contexto natural, estava destinado a um sucesso notável e, sobretudo, a ver ampliado de maneira exponencial seu próprio campo de aplicação. Verdadeiros promotores daquela disciplina, na segunda metade do século XIX, foram Frederick Law Olmsted e Calvert Vaux, projetistas do célebre Central Park de Nova York, além de prolíficos autores de centenas de parques e de intervenções paisagísticas no território norte-americano. Para eles é que foi cunhada a qualificação profissional de *landscape architect*, ratificando assim a definitiva afirmação daquele binômio que conjugava a arquitetura com a paisagem e o nascimento de uma nova profissão, institucionalizada em 1899 com a criação da *American Society*

of Landscapes Architects. Desde então, com a progressiva imposição das problemáticas ambientais no século XX, o número das questões que dizem respeito a essa matéria ampliou-se até compreender todo o planejamento e gestão dos solos urbanos e rurais, envolvendo assim uma gama de disciplinas diversas: ecologia, horticultura, estética, tecnologia, história do território, sociologia.

A arquitetura da paisagem é a arte de intervir com elementos naturais, de remodelar os lugares para torná-los aproveitáveis e esteticamente agradáveis; em sentido amplo, compreende as atividades por meio das quais o ambiente, modificado e interpretado pelo homem, torna-se paisagem. Muito antes que se falasse dessa disciplina, Cícero já havia prenunciado seu campo operacional em uma famosa passagem do *De natura deorum*, obra dirigida ao problema da existência dos deuses. No texto, comentando a habilidade do homem para domar o ambiente e fazê-lo voltar-se para seu próprio serviço, o autor escrevia que, assim fazendo, "nós nos esforçamos, em última análise, para constituir no seio da natureza uma espécie de segunda natureza". Essa segunda natureza, de acordo com Cícero, era construída pelo homem por meio da soma de obras voltadas para a transformação do território e, em primeiro lugar, executando os diferentes trabalhos que participavam da atividade agrícola, vista não apenas como fonte de alimentação, mas também como meio para criar um *habitat* diverso, útil e belo.

A paisagem rural foi considerada em sua expressão estética desde a Antiguidade: os palmeirais, vinhedos e olivais organizados do Ocidente, assim como os arrozais irrigados do Oriente, foram descritos e elogiados pelos literatos não apenas porque as plantações bem traçadas aumentavam a produtividade, mas também porque exprimiam um senso de beleza intrínseca. Em sua estrutura ordenada, sobreposta aos lugares selvagens, o campo expressa toda a inteligência do homem

para intervir morfologicamente sobre a plataforma geológica: são as maneiras de adaptação ao ambiente que dão forma à beleza da paisagem.

Da prática agrícola foi-se separando lentamente um espaço de cultura específico, o jardim, superfície cultivada que unia à função produtiva a satisfação intrínseca de viver naquele lugar. Esse processo de especificação foi longo, e, em alguns contextos, o jardim nunca se distinguiu totalmente da gleba em que se produziam frutas e hortaliças. Mas o cordão umbilical que unia o trabalho agrícola à criação dos jardins, sendo iguais tanto as técnicas de cultivo quanto as espécies botânicas empregadas, não se rompeu nem mesmo no curso das experiências artísticas mais sofisticadas. Os escritores do período renascentista frequentemente confirmaram a estreita relação existente entre a jardinagem e a agricultura, visto que, mesmo de modos diversos, jardins, hortos e campos eram igualmente organizados. Marco Bussato, autor de um tratado quinhentista intitulado *Giardino di agricoltura*[1*] (Veneza, 1593), chama o jardineiro de "agricultor", uma vez que os mesmos preceitos práticos e estéticos são aplicáveis tanto aos espaços verdes ornamentais quanto aos territórios cultivados, e o cuidado na disposição de uns e outros é justamente o sentido da agricultura.

O jardim, ao contrário, teve como sua exclusiva originalidade constituir uma forma compositiva capaz de assumir e transmitir uma multiplicidade de sugestões e níveis de leitura. Por causa de sua descendência da prática agrícola e por ser implicitamente metáfora do imenso empreendimento de ter transformado o mundo agreste em fonte de vida, carregou-se de significados que ultrapassavam muitíssimo o mero resultado estético. Na história da cultura humana, o jardim narrou mitos, sugeriu alegorias, foi símbolo de capacidade técnica, de riqueza de meios, de possessão de lugares, como sabiam muito bem os

[1] Jardim de agricultura. [N. T.]

soberanos e os poderosos de toda parte. Em sua vila nas proximidades de Tivoli, cuja construção teve início por volta de 120 d.C., Adriano desejou evocar, por meio de jardins e de ordenações naturais, lugares e paisagens do império. Outros imperadores já haviam experimentado, na época, algo parecido. No outro extremo do mundo, na China, a partir do século II a.C., foi criado um gigantesco parque, o Shang Lin, dentro do qual foi exibida uma miniatura do imenso reino, uma coleção de seus panoramas, com lagos e montes cobertos de bosques. Possuir a imagem de alguma coisa significa, de certo modo, apropriar-se daquilo que a imagem representa, mesmo sem ter o objeto efetivamente em poder, e as arquiteturas verdes ofereceram uma oportunidade privilegiada para exprimir os ímpetos territoriais de seus patrocinadores: Luís XIV, em Versalhes, por exemplo, mais que reproduzir um território circunscrito, quis criar um jardim imenso, de acordo com regras de construção aparentemente destinadas a estender-se ao mundo inteiro.

A autoridade nutre-se de símbolos, e com o passar do tempo o jardim ofereceu alguns poderosos: a fertilidade como favor divino, o exotismo vegetal como metáfora imperialista, a maravilha como testemunho do domínio das artes e das ciências. Mas também em tempos aparentemente muito mais pragmáticos e materialistas, como os atuais, o valor simbólico do jardim não parece ter diminuído. O que são aqueles fragmentos de verde que a arquitetura contemporânea engloba, ou sob os quais se esconde, senão um tipo de reparação, um desejo de recuperar um equilíbrio natural, um símbolo, enfim, através do qual uma construção se finge de jardim para ser mais aceita?

Este livro propõe uma história sintética de como o homem moldou o ambiente natural: movendo-se a partir das primeiras realizações da época pré-histórica erguidas com a finalidade de buscar uma sintonia com as forças naturais, o estudo se volta para o desenho dos territórios agrícolas que, apesar de ter nascido por exigências inteiramente funcionais, forjou no mundo uma

harmonia da ordem do cultivo, e questiona as formas compositivas dos jardins, explorando seu entrelaçamento com a cultura urbanística e arquitetônica. São percorridas, assim, as principais conexões entre as diversas maneiras pelas quais a arquitetura da paisagem se expressa e que, à primeira vista, podem parecer distantes entre si. Parques e jardins são interpretados como realizações paradigmáticas, pela união que neles se manifesta entre técnicas, conhecimentos de cultivo e de botânica, princípios artísticos e filosóficos, intenções políticas e econômicas.

A história da arte dos jardins, também por meio do costume de se definir e nomear determinadas tipologias por área geográfica de desenvolvimento inicial (jardim italiano, inglês, japonês), às vezes incorre em um reducionismo de interpretação, quase como se aquelas formas compositivas correspondessem a horizontes culturais de limites fechados. Os repertórios vegetais, em vez disso, assim como os arranjos formais, frequentemente transmigraram através de épocas, regiões geográficas, dissenções culturais. Respeitando a originalidade de cada contexto, seguiu-se o fio condutor da sua evolução ao longo de uma história iluminada por grandes invenções, mas ainda mais por consistentes elementos de continuidade.

Um olhar especial foi dedicado a alguns aspectos específicos, como o repertório botânico das composições e a tratadística do setor. O material vegetal é parte determinante de cada arquitetura da paisagem. Tentou-se então fornecer, de maneira bastante sintética e para os séculos em que a difusão global ainda não tinha acontecido, um quadro das principais espécies em uso nas diferentes épocas e nos vários ambientes geográficos, mostrando justamente como os grandes parques, os jardins especializados e os hortos botânicos desempenharam um papel estratégico na difusão das plantas provenientes de fora de sua área de origem.

A atenção dedicada à tratadística – agronômica ou da jardinagem – e à literatura em geral explica-se não apenas por-

que foram esses os instrumentos fundamentais de difusão dos conhecimentos de cultivo e de composição, mas também pelo fato de que, sendo os jardins e as paisagens agrárias conjuntos frágeis, hoje resta muito pouco do que foi realizado no passado. Tanto as páginas dos textos históricos quanto a iconografia coetânea constituem, assim, fontes primárias para a reconstrução das arquiteturas verdes que desapareceram.

O texto que se segue, movendo-se em um contexto cronológico e geográfico extremamente vasto, faz referência a um grande número de autores, dignitários, lugares diversos. Por mais que esforços tenham sido feitos para precisar as informações, as datas de nascimento e de morte referentes a personagens, sobretudo da época antiga, permanecem hipotéticas. As datas relacionadas a soberanos de todos os calibres indicam, por sua vez, os anos de seu reinado, e não aqueles de vida. A transliteração das denominações de lugares, obras e autores faz referência às modalidades correntes, as quais nem sempre resultam inequívocas, sobretudo no que se refere à Ásia oriental: os mesmos nomes, portanto, podem ser encontrados em outros textos com grafia ligeiramente diversa.

Sou grato a todos aqueles que me encorajaram e ajudaram durante a preparação desta obra. Um agradecimento especial vai para Federica Lehmann, pela revisão do texto e pela elegante paginação; para Bianca Maria Rinaldi, pelos aportes linguísticos e pela contribuição sobre as temáticas dos jardins orientais. Pelo apoio que me prestaram em diversos momentos, sou agradecido, ademais, a Maristella Casciato, Jean-Philippe Garric, Valerie Negre e Umberto Tasca.

Mesmo que não tenham tido qualquer papel na preparação deste livro e, por isso, não possam ser relacionados às suas falhas, eu gostaria aqui de agradecer a três estudiosos, para os quais exprimo meu débito cultural: John Dixon Hunt, de quem sempre admirei a extraordinária vivacidade e a amplitude de visão historiográfica; Elena Accati, que há anos encoraja a mi-

nha obstinação no desejo de ocupar-me dos jardins; Annalisa Maniglio Calcagno, cuja obra, *Architettura del paesaggio: Evoluzione storica* (Bolonha: Calderini, 1983), constitui um estudo não apenas pioneiro, mas ainda hoje completamente original sobre as temáticas das relações entre construção ambiental e arte dos jardins.

A casa que publica este volume permitiu-me ver editadas aquelas que considero minhas melhores contribuições à história da arquitetura da paisagem. Como dediquei a essa temática não apenas tempo, mas, antes de mais nada, uma parte nada pequena do meu coração, exprimo aqui a minha gratidão sincera.

É nossa obra o aproveitamento dos montes e das planícies; os rios e os lagos estão em nosso poder, somos nós que semeamos os cereais, que plantamos as árvores, que fecundamos os terrenos com obras de canalização e de irrigação, que detemos, que canalizamos, que desviamos o curso dos rios, que nos esforçamos, em última análise, para constituir no seio da natureza uma espécie de segunda natureza.
Marco Túlio Cícero, *De natura deorum*, 45 a.C.

De um ponto de vista objetivo, obviamente, os vários ecossistemas que sustentam a vida no planeta prosseguem independentemente da ação humana, assim como operaram antes do frenético primado do *Homo sapiens*. Mas também é verdade que é difícil pensar em um único sistema natural que não tenha sido substancialmente modificado, para melhor ou para pior, pela cultura humana.
Isso não é simplesmente obra dos séculos de industrialização. Aconteceu desde os dias da antiga Mesopotâmia. É contemporâneo da escrita, da plenitude da nossa existência social.
E é este mundo irreversivelmente modificado, das calotas polares às florestas tropicais, toda a natureza que temos.
Simon Schama, *Landscape and Memory*, 1995.

1

As origens: a paisagem como ordem cósmica

As cavernas-útero da terra

Populações antigas, em tempos remotos, deram início à arquitetura da paisagem quando, reconhecendo no espaço natural a presença de formas sagradas, caracterizaram alguns sítios como lugares de culto e ressaltaram sua dignidade, para que ela pudesse ser transmitida a outros homens. Eram montanhas, fontes, cavernas, bosques aos quais as comunidades pré-históricas conferiram uma força espiritual. Fizeram-no, às vezes, com uma incisividade capaz de atravessar eras; todo território conserva, de fato, vestígios de sítios naturais habitados por seres encantados, de arvoredos com poderes extraordinários, águas curativas, atributos mágicos que chegam dos primórdios da história (figuras 1 e 2).

A modificação das paisagens naturais nas quais as comunidades humanas se assentaram, antes mesmo de sua conversão ao uso agrícola, aconteceu, portanto, em resposta às profundas interrogações sobre a existência: qual seria o lugar do homem na ordem cósmica geral, qual seria o seu destino? A paisagem virgem tornou-se a matéria sobre a qual escreveu-se o testemunho da busca de uma ordem superior, da tentativa de encontrar uma relação entre a vida humana, limitada no tempo e no

espaço, e a infinitude temporal e espacial do universo que nos circunda e abriga.

Para interagir com essas dimensões dominantes, as sociedades primitivas elaboraram rituais a fim de favorecer as forças da natureza e os ciclos que pareciam regulá-la. As cavernas, que ofereciam proteção e hospitalidade aos primeiros homens, ocupam um lugar privilegiado no imaginário humano: seu

Figura 1
Baobá em Madagascar. As grandes árvores são consideradas seres dotados de essência espiritual pelas culturas africanas.

desenvolvimento em meandros sugere, de fato, uma explícita analogia com o útero materno, do qual a vida emerge. E, quase confirmando esse caráter vivificador, acrescentava-se para o homem primitivo a constatação de que é das cavernas e das fendas que frequentemente surgem as águas que fecundam a terra. Essas sugestões o levaram a reconhecer nas grutas qualidades sagradas e a vê-las como úteros da terra.

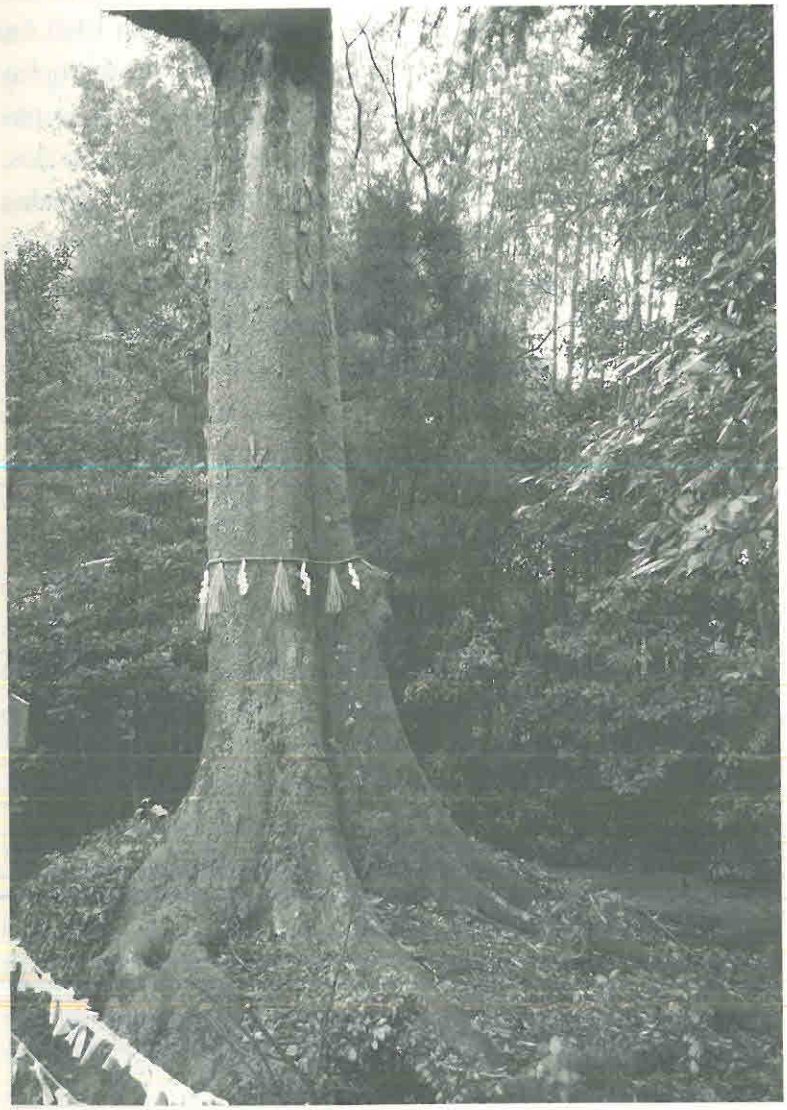


Figura 2
Árvore sagrada em um santuário xintoísta no Japão.

Várias regiões do continente europeu conservam testemunhos da transformação dos ambientes subterrâneos em lugares rituais ocorrida no período Paleolítico Superior, ao fim da última grande glaciação, quando algumas cavidades subterrâneas foram recobertas com representações. A caverna considerada mais antiga é a de *Chauvet*, situada na região de Ardèche, sudeste da França. Descoberta recentemente, ela apresenta uma extraordinária variedade de animais pintados por volta de 30 mil anos atrás: bisões, ursos, leões, cavalos, rinocerontes, mamutes. Em 1940, foi encontrado, ainda na França, um dos mais complexos exemplos de pintura rupestre, a *caverna de Lascaux*, na Dordonha; as paredes são cobertas de representações de touros, bisões, cavalos, cervos, associados a símbolos de significado incerto, desenhados pelo *Homo sapiens* entre 17 mil e 15 mil anos atrás (figura 3). No norte da Espanha, nos arredores de Santander, encontram-se as igualmente célebres *grutas de Altamira*, descobertas fortuitamente na segunda metade do século XIX: ali foram pintadas, entre 15 mil e 13 mil anos atrás, figuras de animais multicoloridas e sobrepostas, também em cenas de combates.

Figura 3
Caverna de Lascaux, representações de animais.

As paredes dessas e de muitas outras cavidades são recobertas por centenas de imagens traçadas – com carvão e pigmentos vegetais, cujo verdadeiro significado é desconhecido para nós. Talvez fossem representações propiciatórias, realizadas por tribos de caçadores nômades para favorecer a abundância da caça, ou de imagens didáticas, usadas para mostrar aos jovens, nos períodos de ausência das grandes manadas, o aspecto dos animais a serem caçados. A dificuldade da tarefa, a periculosidade, a imprevisibilidade do sucesso, levaram os homens que praticavam a caça a tentar influenciar os poderes que governavam o mundo natural.

É provável que nessas cavernas se fizessem cerimônias, aproveitando ritualisticamente a conformação dos antros subterrâneos: as paredes decoradas encontram-se às vezes em ambientes muito profundos e de difícil acesso. Na caverna de Lascaux, por exemplo, a partir de uma grande sala oval de aproximadamente 30 m de comprimento, coberta por uma abóbada inteiramente decorada, propaga-se uma série de passagens estreitas e compridas, divertículos que, por sua vez, conduzem a salas menores, nichos, poços, todos cobertos de representações. Tal articulação faz pressupor a existência de itinerários cerimoniais, percursos subterrâneos de aproximação a pontos específicos, semelhante ao que acontece posteriormente, nos períodos grego e romano, nas grutas que abrigavam os lugares de consulta dos oráculos, alcançáveis apenas através de acessos escuros. As cavernas talvez tenham sido usadas como câmaras acústicas, aproveitando-se para os cantos e sons rituais as propriedades sonoras dos ambientes subterrâneos.

A atração psicológica por essas misteriosas aberturas da terra persistirá através dos milênios, dando lugar a sofisticadas versões das originárias grutas-santuário. Muitas populações associaram as cavernas naturais aos mitos da criação da humanidade, do seu emergir no mundo: assim foi para os astecas, que afirmavam provir de um lugar chamado "as sete cavernas",

do qual perpetuaram a lembrança nos lugares de culto. A própria cristandade reafirmou a sacralidade de uma gruta, fazendo nascer ali o Salvador; as criptas das igrejas, escavadas no subsolo e acessíveis através de estreitas aberturas, renovaram o caráter religioso das capelas do interior da própria terra.

Calendários de pedra

Em sua tentativa de compreender a ordem cósmica, de interpretar o ritmo sazonal da natureza, os homens se tornaram observadores atentos do mundo que os circundava e das regras que pareciam movê-lo. Identificaram no constante recorrer de acontecimentos específicos a presença de forças espirituais, de vontades superiores, e as honraram ao dar forma a construções que, por meio dos alinhamentos e dos intervalos entre cada elemento, interagiam com a representação cíclica daqueles fenômenos. Voltaram as estruturas para pontos precisos da abóbada celeste, para as posições em que se encontrariam o Sol, a Lua e algumas estrelas em determinados instantes, estabelecendo, assim, uma forma de relação com a ordem oculta do universo que os envolvia.

Usando as grandes pedras deixadas pelas geleiras em seu recuo ao término da Era Glacial, os homens do Neolítico celebraram o vínculo entre a Terra e o cosmo, elevando os primeiros monumentos: rochas oblongas fixadas no solo em sentido vertical. Essas pedras, voltadas para o céu de forma isolada, em linhas únicas ou múltiplas, talvez tenham marcado a passagem para uma fase mais sedentária da presença humana e o progressivo reconhecimento de um território específico como sede de vida. Elas provavelmente guardam a memória do início das práticas agrícolas, as quais, reguladas como são pelo Sol, pela Lua, pelas estações e por seus caprichos atmosféricos, envolviam conhecimentos climáticos e astronômicos.

Conhecidas pelo termo geral *megálitos*, em grego "pedras grandes", essas rochas oblongas ensejaram diversas tipologias compositivas. Recebem o nome de *menires* quando são erguidas na vertical, individualmente ou de acordo com alinhamentos que possivelmente acompanhavam percursos sagrados, ou em múltiplos traçados, mais ou menos paralelos (os *campos de menires*). Quando delimitam uma área circular ou quadrangular, espaços sacros talvez, tomam o nome de *cromlechs*. Chamam-se, por fim, *dólmenes* as composições trilíticas que têm um megálito usado como arquitrave (figura 4). Flanqueando os trilitos, podiam ser constituídas verdadeiras câmaras que depois eram cobertas com terra, dando lugar a grandes montes,[1] provavelmente usados como sepulcros.

Os menires e os dólmenes, erguidos entre o Neolítico e a Idade do Bronze, são particularmente difundidos no continente europeu, compreendidas as ilhas Britânicas e as do Mediterrâneo, muito embora a utilização desses monumentos como pedra de construção tenha reduzido grandemente o seu número com o passar do tempo. Sua presença atesta o alto nível alcançado pelas populações da época tanto na logística para o transporte das pedreiras, por vezes longínquas, quanto nas técnicas de processamento da pedra. Uma das zonas de maior concentração das composições de menires é o território de Carnac, na França, na costa sul da Bretanha, onde se encontram centenas de sítios megalíticos erguidos entre 5000 e 2000 a.C. (figura 5).

Ainda que as dimensões e a disposição desses elementos de pedra pareçam explicitamente voltadas para fins de utilização ritual, a exata natureza de seu uso permanece conjectural. Acredita-se que fossem observatórios, calendários de pedra, a princípio lunares, que deviam ajudar os antigos agricultores a reconhecer os momentos mais propícios para plantar e colher,

[1] A esses montes deu-se o nome de *tumulus*, e a sua função funerária é indicada pela derivação que se fez da palavra [N. T.].

e os sacerdotes a prever os fenômenos celestes, como os eclipses do Sol e da Lua. Diligentes observadores da abóbada celeste, os homens do Neolítico associaram a posição de determinados astros às modificações sazonais do clima e da paisagem natural, reconhecendo nisso a forma de um dispositivo cósmico, ao qual todo o universo estava submetido.

Figura 4
Burren (Irlanda), dólmen.

Figura 5
Adrien Dauzats, *Pierres de Carnac*, litografia (em Isidore Justin Taylor e Charles Nodier, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, 1845).

A descoberta de recorrências e de ciclos na aparição de estrelas, planetas e constelações levou lentamente à definição de verdadeiros calendários astronômicos, ritualizados por meio de modelações ambientais às vezes de dimensões gigantescas. Delas nasceram sítios em que, através da preparação do terreno, do posicionamento de grandes pedras e do traçado de eixos, foram marcados os quadrantes do céu nos quais, em momentos precisos do ano, aconteciam determinados fenômenos astronômicos envolvendo os corpos celestes: a posição do Sol no solstício e no equinócio, a máxima e a mínima ascensão da Lua acima da linha do horizonte, a aparição de constelações. Eram construções que tinham a função de marcar o tempo e de vincular os trabalhos sazonais ao mais universal respiro do cosmo.

Provavelmente, um dos maiores santuários-observatório de seu tempo foi o complexo que se ergueu em *Avebury*, na região inglesa de Wiltshire, cujas principais partes foram construídas em torno de 2500 a.C. (figuras 6 a 8). O extraordinário sítio é formado por uma plataforma perfeitamente circular de mais de 400 m de diâmetro, cercado por uma trincheira, hoje reduzida à metade da profundidade original. O recinto encerra o maior círculo de pedras cravadas do mundo, originalmente 98 megálitos, muitos dos quais foram despedaçados nos séculos passados para a construção dos edifícios da aldeia, situada num platô ao seu lado. Na área central erguiam-se várias composições, entre as quais dois pequenos círculos de trinta pedras, que talvez constituíssem o coração da área ritual. Embora muitas das características do sítio tenham sido alteradas, o complexo é ainda hoje impressionante por causa de suas dimensões: a plataforma externa está elevada a 17 m e os megálitos do círculo maior pesam cerca de 40 toneladas.

A solução original configurava um verdadeiro território ritual do período neolítico: da porção externa partiam de fato duas avenidas cerimoniais bordejadas de pedras cravadas, das

quais apenas uma sobrevive. Essa última conectava o complexo de Avebury a um círculo de monólitos de menor dimensão, chamado *The Sanctuary*, situado sobre uma pequena colina um pouco distante. Na mesma área foram realizadas, além disso, outras ordenações ambientais de escala monumental, entre as quais a imponente *Silbury Hill*, colina artificial perfeitamente circular de 167 m de diâmetro e cerca de 40 m de altura, erguida por volta de 2500 a.C. (de acordo com alguns, templo; de acordo com outros, gigantesco relógio de sol), cuja finalidade permanece desconhecida.

Figura 6
Avebury, trecho do círculo de pedras cravadas.

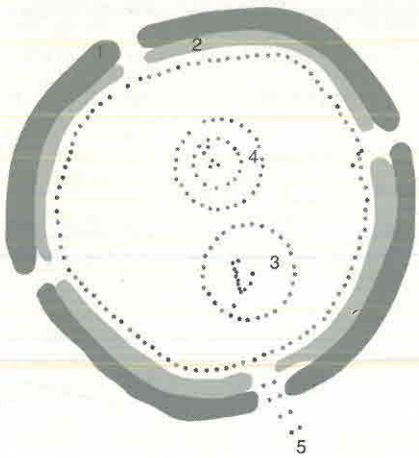


Figura 7
Planimetria esquemática do sítio de Avebury.
1. Aterro circular
2. Vala
3. Círculo sul
4. Círculo norte, talvez duplo
5. Avenida processional, voltada para o local chamado *The Sanctuary*

Figura 8
Avebury, aterro circular, com trincheira interna, no complexo sagrado, 2500 a.C.

Dessa paisagem pré-histórica, sacralizada através de grandes construções voltadas para os céus, também fazia parte *Stonehenge*, o complexo ritual erguido em fases sucessivas na planície de Salisbury, entre 2750 e 1500 a.C. (figura 9). Também aqui os primeiros construtores ergueram um aterro circular protegido externamente por uma vala, conectado por uma avenida ritual, envolto por taludes e destinado, talvez, a comemorar o solstício de verão (figura 10). No interior do recinto, encontravam-se inicialmente vários círculos concêntricos de monólitos, substituídos depois, na Idade do Bronze, por dois grupos de gigantescos trilitos, compostos por pedras trabalhadas em ângulos retos: um círculo de pilastras e arquitraves sobreposto a outro conjunto em ferradura de cavalo voltada para a avenida de acesso (figura 11).

Muitos outros círculos de pedras cravadas marcam o território da Grã-Bretanha e da Irlanda. Nessas regiões, as pesquisas arqueológicas também levaram à descoberta de sítios em que permanecem vestígios de conjuntos circulares de furos escavados para fincar estacas de madeira. Assim como as pedras de Avebury e Stonehenge, essas peças de madeira eram tidas

como prováveis marcadores astronômicos de eventos ligados a corpos celestes: obras ao mesmo tempo propiciatórias e úteis, cujas formas geométricas influenciaram as construções tradicionais das áreas rurais, como, por exemplo, os recintos circulares de pedra, erguidos na Irlanda até épocas bem recentes para abrigar os rebanhos.

Estruturas megalíticas encontram-se também no extremo sul do continente europeu. As ilhas de Malta e Gozo abrigam pelo menos sete sítios arqueológicos com complexos, interpretados como templos, todos erguidos com o emprego de grandes pedras, entre 4000 e 2500 a.C. Aqui os megálitos foram dispostos lado a lado para formar ambientes ligados entre si, que partem de um único e estreito acesso, de acordo com uma planta característica, em forma de trifólio. Também nesse caso, tratava-se provavelmente de lugares de culto escondidos da visão direta por paredes altas e nos quais aconteciam ritos que, como as escavações testemunharam, incluíam sacrifícios de animais.

Figura 9
Complexo ritual de Stonehenge, 2750-1500 a.C. Vista aérea.

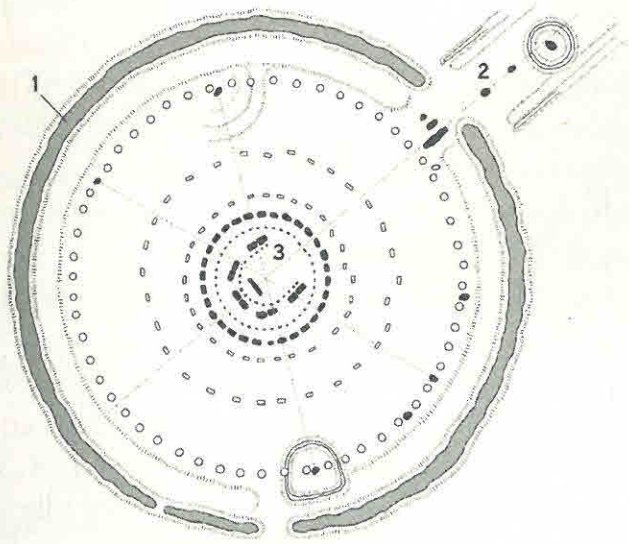


Figura 10
Planta de Stonehenge.
1. Vala
2. Avenida ritual
3. Santuário

Figura 11
Stonehenge, trilitos.

Geoglifos na América pré-colombiana

A mesma vontade de encontrar uma relação com a ordem cósmica por meio da sobreposição de sinais simbólicos a sítios naturais originou, nas Américas do período pré-colombiano, representações em escala territorial, verdadeiros desenhos da paisagem: os geoglifos.

No Peru, no planalto desértico de Nazca, entre 200 a.C. e 600 d.C., a população local traçou uma série infinita e aparentemente caótica de linhas, ou figuras geométricas poligonais, removendo a camada superior oxidada e escura do terreno e expondo a superfície subjacente, mais clara. O significado e o uso que se faziam de tais linhas, de largura entre 1 m e 3 m e comprimento, por vezes, de quilômetros, é completamente desconhecido. A correspondência entre o direcionamento das linhas e a posição de algumas constelações ou do Sol no horizonte em determinados momentos do ano levaram a interpretá-las como percursos processionais, itinerários rituais a serem percorridos em coincidência com eventos astronômicos (figura 12). Em anos recentes, também foi dada uma interpretação mais funcional a essas linhas, ou seja, que elas talvez conectassem a fontes subterrâneas, ou canalizassem a água pluvial vinda das montanhas vizinhas, e que os longos traçados fossem ao mesmo tempo condutores hídricos e itinerários rituais para evocar a chuva, cada vez mais rara em uma região que estava se transformando em deserto. Qualquer que fosse o emprego exato, a finalidade mais provável dessa imponente e extensiva forma de desenho do terreno é a sacralização de uma área específica, sintonizando-a com eventos astronômicos ou atmosféricos.

Um análogo emaranhado de linhas, de comprimento que chega a 20 km, criadas, como as de Nazca, revolvendo a superfície oxidada da terra, foi revelado pelas fotografias aéreas da região boliviana de *Sajama*, ao sul de La Paz; também esse complexo de geoglifos, constituído por mais de quinhentos sinais lineares que atravessam um árido ambiente de colinas, foi interpretado até aqui como um sistema de percursos sagrados.

A presença de geoglifos na América do Sul é antiga e disseminada. Sabemos, pelas fontes espanholas, que os incas chamavam seu império de *Tahuantinsuyu*, "Terra dos Quatro Quadrantes", uma vez que era dividido por quatro estra-

Figura 12
Nazca, geoglifos geométricos.

das que se originavam da praça central da capital, Cuzco. No cruzamento viário que organizava todo o território conquistado, reunia-se um sistema de mais de quarenta alinhamentos ideais, chamados *ceques*, que, como raios solares, partiam também eles da grande cidade. Os *ceques* não eram percursos no sentido próprio do termo, mas linhas ideais dirigidas para

elementos físicos da paisagem e que ligavam o templo urbano de Coricancha, consagrado ao Sol e centro do universo incaico, a 328 lugares de culto, capelas, fontes, cavernas e rochas. Constituíam um sistema sacro estendido a todo o território, eram direções de peregrinação e funcionavam como marcações astronômicas para ritmar os trabalhos agrícolas nas diferentes posições do nascer do sol.

No meio do amontoado de linhas geométricas que sulcam o planalto de Nazca, encontram-se geoglifos representando figuras: gigantescos pássaros, peixes, mamíferos, insetos, seres antropomórficos desenhados sobre o terreno com a mesma técnica utilizada para as linhas. Também o significado real dessas figuras é totalmente obscuro: a hipótese é que se tratasse de figuras totêmicas protetoras de clãs específicos ou de símbolos apotropaicos capazes de proteger o território com a sua presença (figuras 13 e 14).

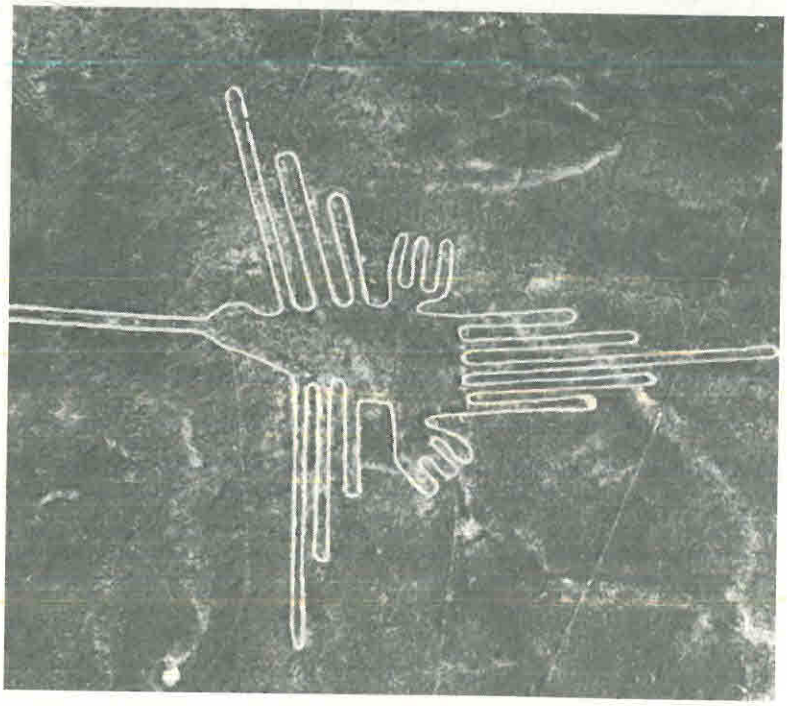


Figura 13
Nazca, o "Colibri", geoglifo em forma de pássaro.

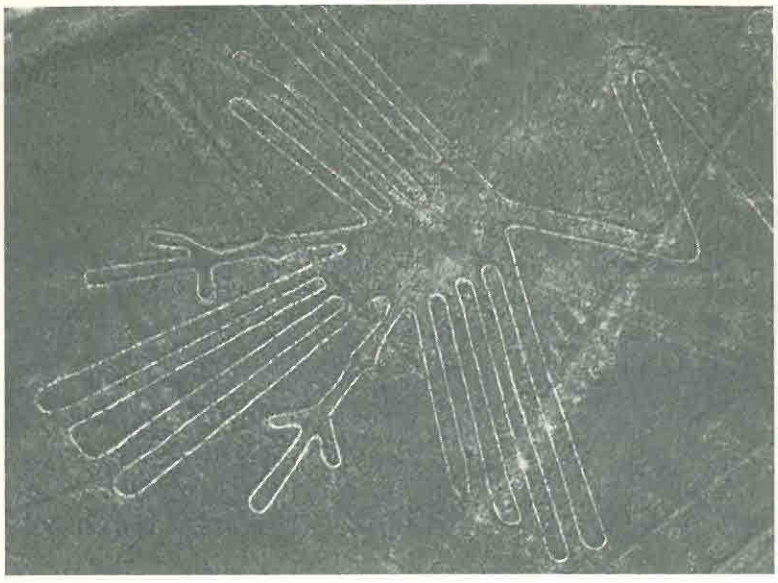


Figura 14
Nazca, geoglifo em forma de ser alado.

Figuras análogas, mas desenhadas sobre o terreno com técnicas diversas (ou seja, por meio da escavação ou em relevo), encontram-se em outras zonas das Américas, sobretudo entre o Peru e a Bolívia, onde populações nativas desenvolveram particularmente essa forma de desenho do solo natural com funções rituais. No território peruano, encontra-se o maior geoglifo existente no mundo, uma figura humana chamada o *Gigante de Atacama*, gravada sobre uma montanha solitária no sul do país, cingida por linhas iguais àquelas de Nazca. Na costa do Pacífico, desenhada sobre uma colina de frente para o mar, há uma figura semelhante a um gigantesco candelabro (figura 15); mais ao sul, encontra-se a *Sierra Pintada*, a "montanha pintada", coberta de amplas imagens que compreendem espirais, círculos, guerreiros e um condor.

Como aos geoglifos de Nazca, também a esses gigantescos desenhos foram dadas várias interpretações: de acordo com alguns, as figuras serviam como sinais de orientação para viajantes e comerciantes; para outros, elas tinham a função

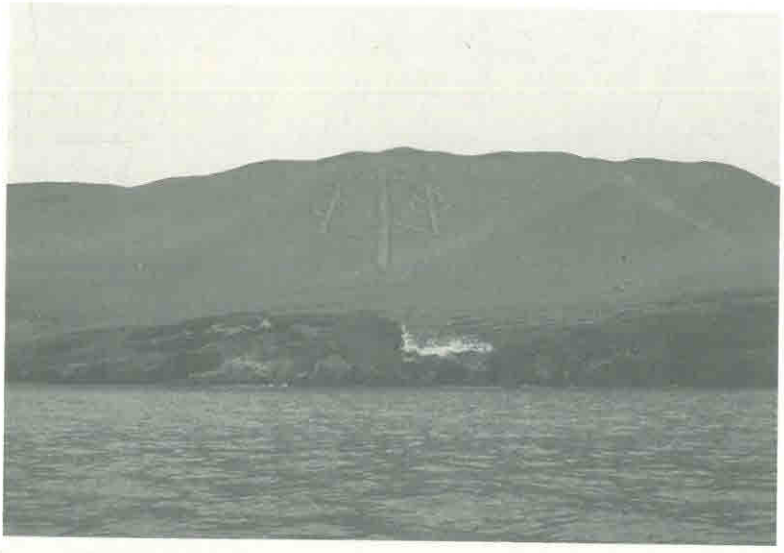


Figura 15
Costa pacífica do Peru, o "Candelabro", geoglifo.

de proteger quem quer que se encontrasse no espaço mágico delimitado pelo desenho sobre o terreno, transferindo-lhe algumas das qualidades do ser representado. Essa transferência de características podia estender-se a edifícios e povoados inteiros. Os muros defensivos de Cuzco, a capital do Império Inca, estendidos entre as altas colinas que protegem a cidade, reproduziam a efígie de um puma, o animal feroz das montanhas andinas. Sua principal fortaleza defensiva, *Sacsahuaman*, formava a cabeça do animal, com a muralha segmentada para reproduzir sua boca aberta e dentada.

Figuras geométricas ou zoomorfas em grande escala foram executadas também pelas populações da América do Norte, por meio da construção de relevos artificiais. No território norte-americano sobrevivem numerosas dessas elevações com desenhos de figuras, como o *Serpent Mound* em Ohio, construído entre 1000 e 1400 d.C. (figura 16) e o *Great Bear Mound* em Iowa, cuja construção durou séculos e foi completada por volta de 1300. Em ambos os casos, trata-se de pequenos morros cuja configuração representa animais nobres e possivelmente sagra-

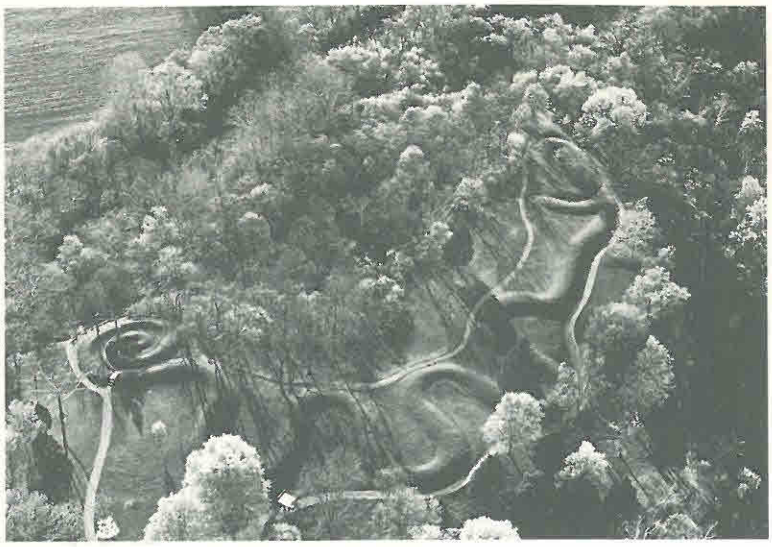


Figura 16
Locust Grove (Ohio), Serpent Mound, c. 1000-1400 d.C.

dos do território: uma serpente e um urso obtidos com enormes movimentações de terra, muito surpreendentes para populações que não conheciam a roda nem tinham animais de tração.

A sacralização da morfologia natural

Em busca dos significados cosmológicos de seu *habitat*, populações diversas que habitavam territórios ricos em relevos reconheceram as montanhas como lugares de residência das divindades e os ambientes naturais elevados como sítios privilegiados na relação com o sobrenatural. Os cumes foram percebidos como plataformas celestes, capazes de levar os homens a um contato mais direto com o céu e com seus fenômenos: em primeiro lugar com a chuva, tão importante para a agricultura. Na América do Sul, quando se prefiguravam graves calamidades como a seca, seres humanos eram sacrificados nos cumes dos Andes, considerados portas de acesso ao céu, para apresentar às divindades as súplicas das populações.

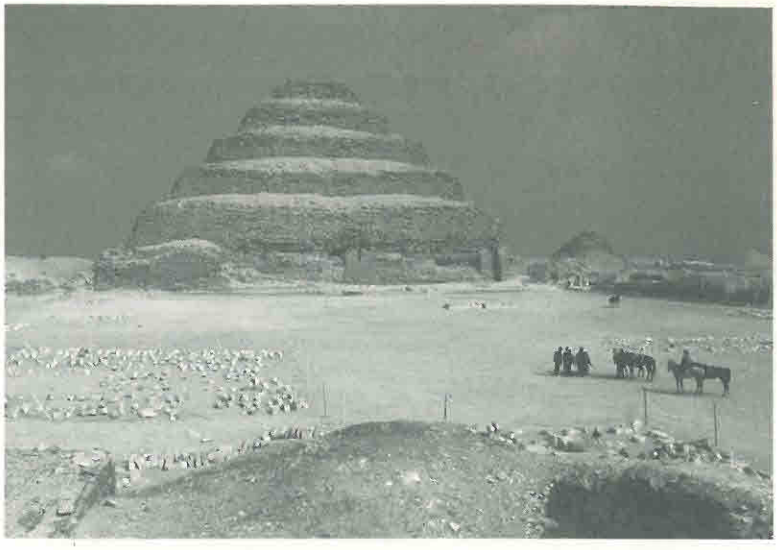


Figura 18
Saqqara, pirâmide de degraus, c. 2600 a.C.

Mais a leste, os cumes mais imponentes do mundo, na cadeia do Himalaia, foram considerados a sede do Olimpo budista e hinduísta; também naquelas terras, a arquitetura sagrada se desenvolveu na direção de um espelhamento ideal das grandes elevações. Nas construções religiosas, foi particularmente evocada e replicada a montanha sagrada por excelência, o mítico *Monte Meru*, considerado o centro do universo físico e metafísico na cosmologia budista e hinduísta. (figura 19). A arquitetura hinduísta de templos tomou, assim, as formas daquela montanha mitológica, da qual evocava as íngremes encostas na elevação da construção. Também o rito da adoração, que se desenvolvia subindo as plataformas do templo, evocava a metáfora da ascensão à morada do deus.

Na América Central, realizações urbanas inteiras foram abertamente inspiradas na paisagem montanhosa circunstante, da qual se pretendia reproduzir a sacralidade das formas. É o que aconteceu, por exemplo, na grande cidade de Teotihuacan, metrópole de quase 250 mil habitantes, situada na região central do atual México e construída como uma grelha geométrica

A especial qualidade conferida às montanhas originou, com o tempo, o desejo de reproduzir sua sacralidade por meio de construções que evocassem sua conformação: por um processo imitativo, as formas das arquiteturas nas quais se desenvolviam os ritos dedicados às divindades foram assim reproduzindo a dos relevos.

Na área mesopotâmica, berço da primeira civilização organizada na história humana, a dos sumérios, a partir do terceiro milênio a.C., apareceram os *zigurates*, templos em forma de montanhas escalonadas: colinas artificiais sobre as quais se celebravam cerimônias para preservar a frágil harmonia com a natureza, da qual dependia a continuidade da vida (figura 17). No Egito, no mesmo período, surgiram as primeiras pirâmides em degraus, inspiradas pela cosmogonia que fazia coincidir o nascimento do mundo com o emergir de uma montanha dos oceanos. Por essas montanhas de pedra, o faraó subia em busca do contato direto com a divindade máxima, o Sol (figura 18).

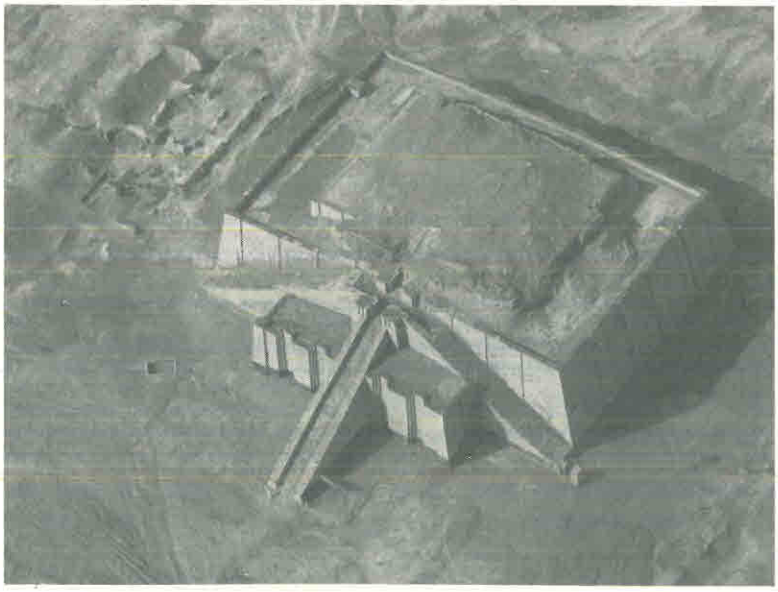


Figura 17
Ur, zigurate, c. 2100 a.C.

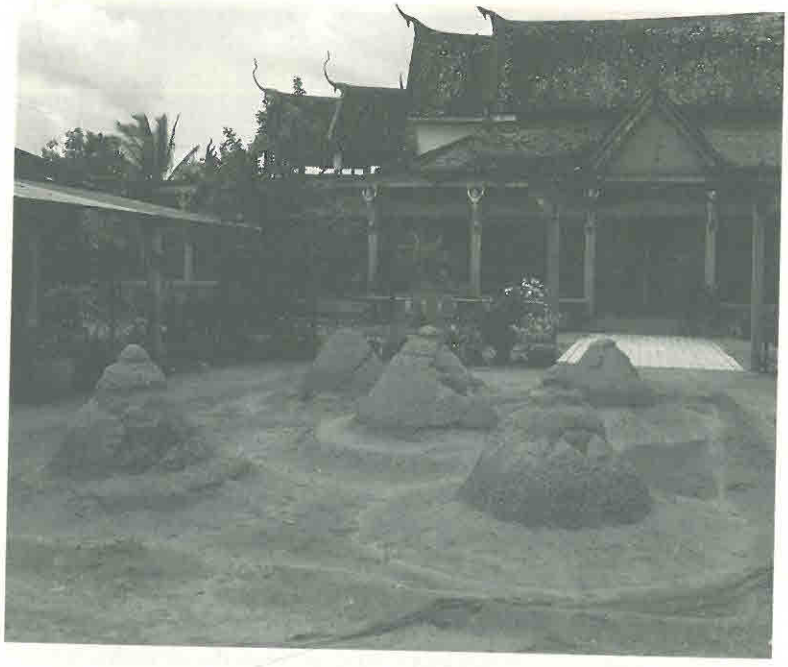


Figura 19
Camboja, representação simbólica, em um templo budista, dos cinco cumes do Monte Meru, a sagrada morada divina.

voltada aproximadamente para os pontos cardeais e com dois templos principais: a *Pirâmide do Sol*, erguida entre os anos de 150 e 220 d.C., e a *Pirâmide da Lua*, cinquenta anos mais tarde. Se a primeira se ergue sobre uma caverna em que, presumivelmente, se celebravam rituais ligados às origens, a segunda aparece diante dos olhos diretamente emoldurada pela silhueta da montanha ao fundo, o *Cerro Lordo* (figura 20). Trata-se de uma montanha situada a distância, mas a vista do eixo que leva à pirâmide: o direcionamento desse percurso processional permite avaliar a similaridade de formas entre a pirâmide e a própria montanha. A arquitetura sacra coloca-se em perfeita harmonia com a paisagem montanhosa que é celebrada através de sua reprodução.

O *sítio arqueológico de Monte Albán* abriga uma cidade da cultura zapoteca, da qual sobrevivem algumas sofisticadas arquiteturas originadas em um período compreendido entre os anos 400 e 900 d.C. A acrópole da cidade, que se projeta sobre

a praça maior, reflete uma grande atenção para com a topografia natural circunstante; o sobe e desce das arquiteturas que a compõem reproduz, com precisão, o ritmo da cadeia montanhosa que lhes faz fundo (figura 21). A fortaleza sacra do assentamento é, assim, um microcosmo construído, ecoando a paisagem natural.

Figura 20
Teotihuacan, Pirâmide da Lua, final do século III. Ao fundo, a elevação do Cerro Lordo.

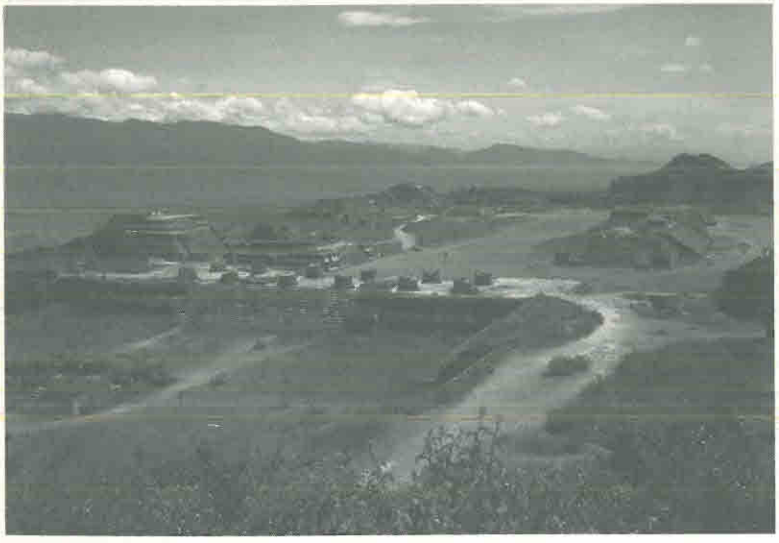


Figura 21
Monte Albán, acrópole, séculos III-IV.

Nos estados norte-americanos do Colorado e do Arizona, encontram-se os restos de assentamentos, verdadeiras aldeias com residências, depósitos, áreas comuns, encerrados nas cavidades das amplas falésias areníticas que caracterizam a área. O mais espetacular é o assentamento denominado *Cliff Palace*, situado na área do *Mesa Verde National Park*, no Colorado: a aldeia, que, no momento em que foi abandonada, por volta do ano 1300, era habitada por uma comunidade de cerca de 150 pessoas, apresenta um intrincado sistema de construções de formas geometrizadas, erguidas de maneira a obter o melhor aproveitamento do espaço de uma gigantesca cavidade na parede da montanha (figuras 22 e 23). Nesse caso, não se está tanto diante de um mimetismo de formas quanto em busca da assimilação do próprio monte, da vontade de refugiar-se no ventre acolhedor da montanha-mãe, que, num território semidesértico, assegurava à pequena comunidade de agricultores-caçadores os elementos indispensáveis à vida: sombra e, sobretudo, água.

Figura 22
Mesa Verde (Colorado), assentamento de Cliff Palace, surgido por volta do século XIII.

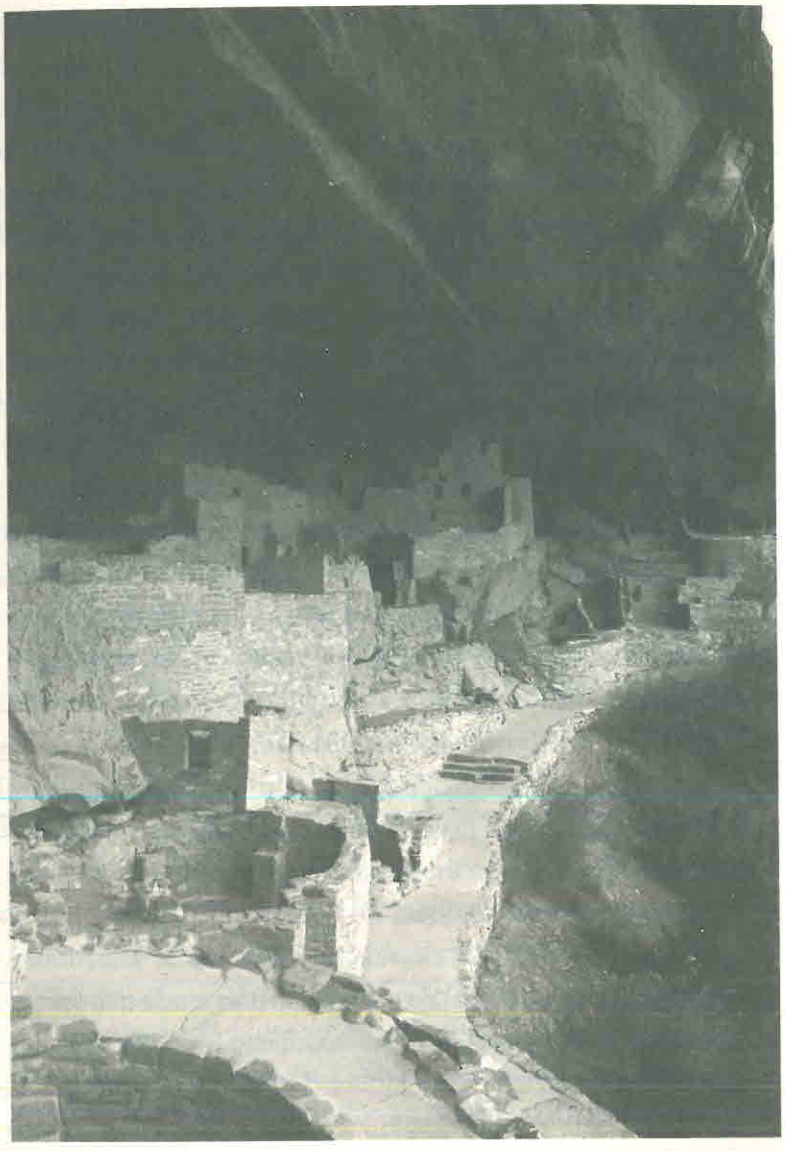


Figura 23
Mesa Verde (Colorado). Cliff Palace. As construções penetram gradualmente no ventre da montanha.

A revolução agrícola

Cavernas-santuário, pedras cravadas, alinhamentos nas direções cardeais ou de acordo com os corpos celestes, recintos na terra e montanhas artificiais constituem os primeiros com-

ponentes do desenho da paisagem, que datam dos tempos mais antigos e foram motivados pela consciência da fragilidade humana e de sua dependência das forças cósmicas.

Eram intervenções que pretendiam vincular a presença humana e o trabalho do homem ao cenário natural e celeste: uma exigência que se desenvolveu com o progresso da agricultura e da pecuária e com o gradual sedentarismo dos grupos humanos. Esses constituíram assentamentos mais ou menos permanentes, sinalizando a ocupação de âmbitos territoriais específicos também por meio de construções propiciatórias.

As origens da agricultura e da pecuária remontam à gradual experiência de domesticar plantas e animais silvestres, no período neolítico. Pesquisas realizadas nas últimas décadas demonstraram que o nascimento da prática agrícola como escolha, coleta e semeadura de algumas espécies alimentares que cresciam espontaneamente, principalmente cereais, aconteceu isoladamente em várias regiões do globo. A partir do oitavo milênio a.C., havia formas incipientes de agricultura na área do crescente fértil na Ásia Ocidental, ao norte do subcontinente indiano, na China; desenvolvimentos análogos, mas independentes entre si, de cultivo de espécies espontâneas aconteceram em tempos sucessivos também no Sahel africano, nas Américas, na Nova Guiné. Talvez o fenômeno deveu-se à favorável mudança climática no final da era glacial, mas ainda não foram encontradas evidências definitivas sobre isso.

A prática do cultivo estimulou a sedentarização das populações e o aumento da disponibilidade de produtos alimentares fez com que ela crescesse numericamente e se organizasse em estruturas sociais complexas. Também o fenômeno da criação dos primeiros conjuntos edilícios fixos, com lugares protegidos para conservar os produtos alimentares, está intimimanente conectado, em algumas áreas do planeta, ao desenvolvimento da atividade agrícola. As regiões que assistiram ao surgimento dos mais antigos assentamentos, todos no continente asiático,

coincidem, de fato, com aquelas onde ocorreram as primeiras domesticações de plantas e animais e da maior diversificação da cultura agrícola, apesar desse fenômeno ter apresentado aspectos dessemelhantes. No Oriente Médio, os vilarejos surgiram antes da estabilidade da agricultura, enquanto nas Américas diversas plantas foram domesticadas e cultivadas por populações que permaneceram seminômades durante muitos séculos.

A evolução da agricultura ocorreu paralelamente ao aparecimento de uma extraordinária variedade de técnicas para expandir o terreno cultivável e torná-lo apto a receber espécies botânicas com diferentes necessidades. Desse modo, no correr de milênios, a difusão das práticas agrícolas conduziu a modificações, frequentemente radicais, das características do ambiente original, convertido em território de cultivo – a paisagem natural cedeu lugar à paisagem agrária.

Cada sociedade promoveu essas modificações segundo uma complexa gama de parâmetros, como clima, morfologia dos lugares, hidrologia, características dos solos, exigências das plantas domesticadas, dimensão da população, presença de animais adaptáveis ao trabalho agrícola, avanço tecnológico. Em consequência da variabilidade desses fatores, o planeta foi recoberto de paisagens agrícolas muito diferentes entre si, resultantes da combinação de elementos originais e culturais.

Com o desenvolvimento da agricultura, o homem foi se transformando de ser habitante da paisagem em construtor da própria paisagem. Os grupos humanos adquiriram lentamente um controle sobre a natureza, muito limitado de início, mas destinado a crescer com a conquista de técnicas mais evoluídas, que garantiam a sobrevivência da espécie.

O desenvolvimento das práticas agrícolas foi acompanhado da modificação, cada vez mais ampla e maciça, do ambiente natural, a fim de adaptá-lo aos cultivos. A primeira área fortemente antropizada, em que o desenvolvimento da agricultura modificou de modo permanente a paisagem, foi a planície

aluvial dos rios Tigre e Eufrates, a antiga região da Mesopotâmia, no território hoje compreendido entre o Iraque, a Síria e a Turquia (figura 24). Na fase mais arcaica, por volta do quarto milênio a.C., as populações sedentárias do Norte da Mesopotâmia, grupos constituídos por poucas centenas de indivíduos, viviam graças a uma economia mista de agricultura, pecuária e caça. Eles aprenderam a aproveitar uma característica natural dos grandes rios: a de possuírem leitos que, por causa dos sedimentos depositados, se encontravam a uma cota superior em relação às planícies circunstantes. Cortando as barragens naturais e escavando fossos rudimentares, eles espalharam por vastas extensões a água do rio, rica em húmus, incrementando a produção agrícola.

No sul da Mesopotâmia, essas técnicas simples de irrigação em pequena escala foram desenvolvidas, e, com o uso de tecnologias sofisticadas, chegou-se à criação de verdadeiras redes de irrigação, bem construídas e mantidas. A partir do quarto milênio a.C., a expansão das superfícies aráveis e o incremento das técnicas de irrigação transformaram progressivamente a rarefeita presença de assentamentos em uma trama contínua e regular de campos agrícolas, com aldeias e pequenas cidades.

No mesmo período, a população que vivia ao longo das margens de outro grande rio, o Nilo, também soube aproveitar essa presença, iniciando um processo de otimização do ritmo sazonal de sua vazão para os usos agrícolas. Ao longo do curso do rio, que atravessava um território substancialmente árido, desenvolveu-se o uso de tanques que no período das cheias recolhiam água, que era depois liberada durante os meses secos, através de canalizações com anteparas móveis. Uma técnica que, na época, levou à exigência de um controle total e planejado do território e de seu regime hídrico, e que favoreceu o nascimento da grande civilização egípcia. Esse processo de colocar lado a lado o crescimento civil e o controle ambiental é sugerido em cenas pintadas nas tumbas dos dignitários egíp-

cios, nas quais os personagens são representados em vida, concentrados em uma de suas tarefas mais importantes: o controle da abertura dos dutos através dos quais a água do Nilo, carregada de substâncias nutritivas, era levada a irrigar e fecundar os campos (figura 25).

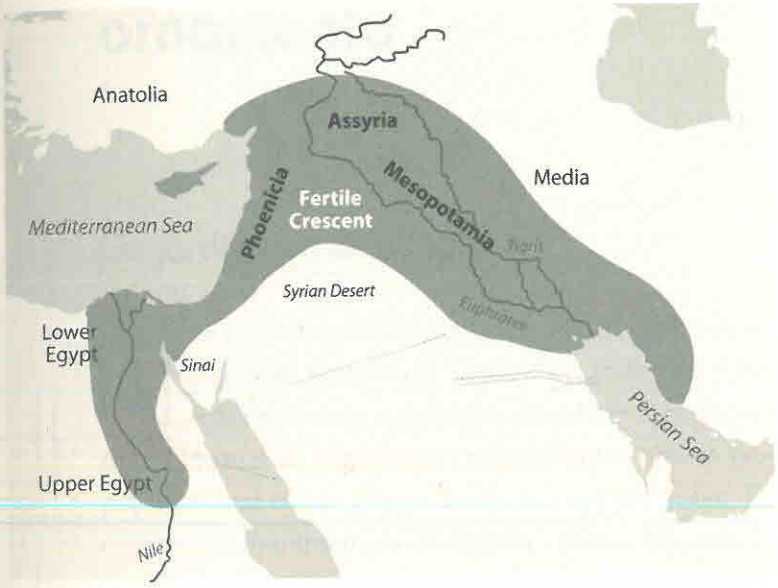


Figura 24
O crescente fértil, formado pelos vales fluviais do Tigre e do Eufrates (na Mesopotâmia), pelo Orontes (na Síria) e pelo Nilo (no Egito).

Figura 25
Trabalhadores egípcios regando um jardim, baixo-relevo, c. 2300 a.C. Saqqara, Tumba de Mereruka

2

O mundo antigo: a natureza como utilidade e ornamento

Os jardins da Babilônia

Nas regiões médio-orientais banhadas pelos dois grandes sistemas fluviais do Tigre e do Eufrates, a riqueza de água permitiu a primeira atividade agrícola em ampla escala, à qual se seguiu um crescimento e uma concentração populacional como jamais havia acontecido antes. Foi esse o evento que deu início ao fenômeno urbano: no quarto milênio (a.C.), no reino sumeriano da Baixa Mesopotâmia, e depois, no curso do terceiro milênio, na área mais setentrional da região, as populações, a essa altura sedentárias, que praticavam a agricultura se reuniram em assentamentos fixos com muros defensivos, dando origem às primeiras cidades.

Ao mesmo tempo que se afirmava o modelo urbano na Mesopotâmia, apareceram os mais antigos espaços verdes de presença documentada ligados às cidades: áreas que eram simultaneamente pomar, horta, jardim, e que conciliavam as finalidades alimentares com as recreativas. Na Antiguidade, assentamentos e plantações dependeram da presença de fontes naturais e de cursos de água: as primeiras cidades eram efetivamente contornadas por cinturões verdes, porque estavam situadas perto de rios dos quais provinha sua rede de irrigação.

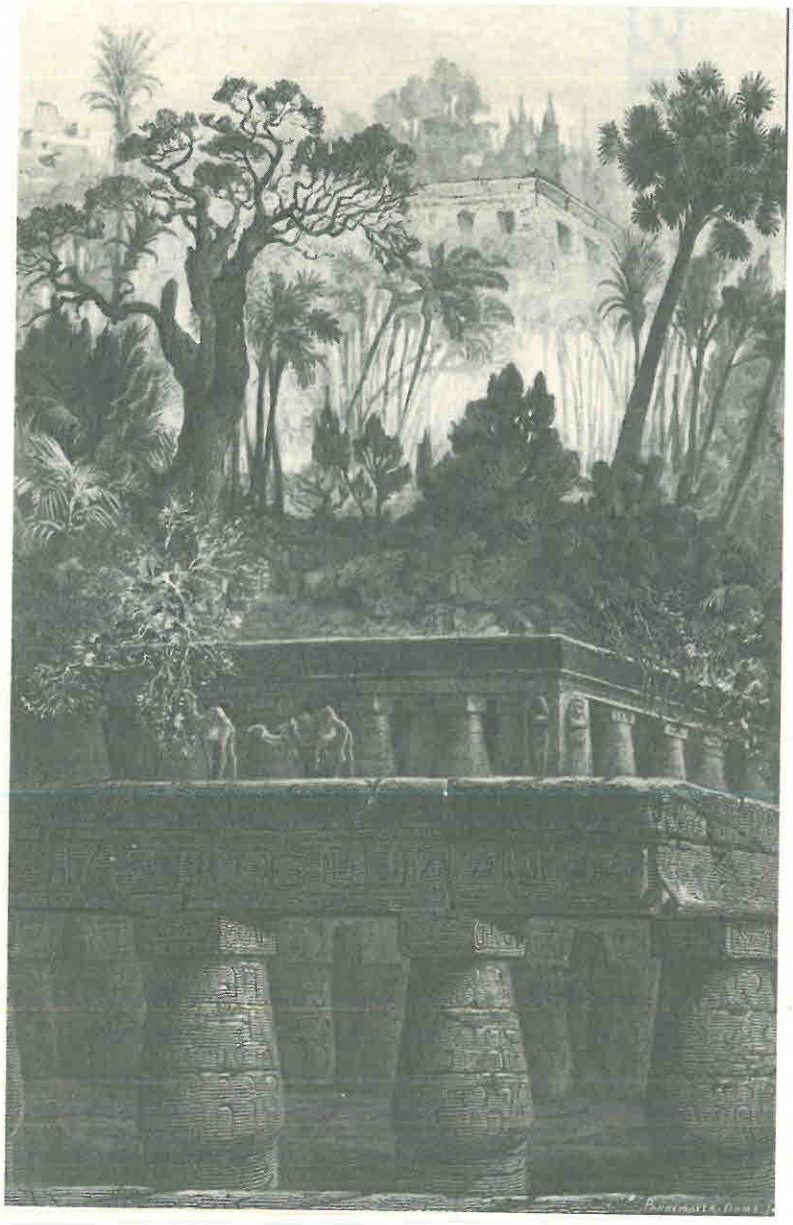


Figura 1
Anônimo francês, *Vista fantástica dos jardins suspensos da Babilônia*, gravura, século XIX.

É preciso, porém, esperar a afirmação da civilização romana para que os assentamentos disponham daqueles sofisticados sistemas de distribuição hídrica, que permitirão a realização de verdadeiros parques urbanos e jardins domésticos.

Naquela que foi, na época, a maior cidade-Estado que já havia surgido no mundo, Uruk, situada ao sul da atual Bagdá, e que no quarto milênio a.C. já contava com 50 mil habitantes, as escavações revelaram a presença de grandes espaços verdes, irrigados por canais conduzidos do vizinho Eufrates e datáveis entre o segundo e o terceiro milênio a.C. Foi assim confirmada a descrição de hortas-jardins contida no primeiro poema épico da Antiguidade, *A epopeia de Gilgamesh*, dedicado ao homem-deus Gilgamesh, personagem provavelmente real, identificado como um soberano que reinou na cidade por volta de 2700 a.C. No encerramento do poema, o herói afirma que dos muros urbanos se veem: "um *sar* [medida de cerca de 180 ha] de moradias, um *sar* de palmeirais, um *sar* de planície irrigada onde está o templo de Ishtar" (*A epopeia de Gilgamesh*).

A área cultivada ligada a Uruk era, portanto, o dobro daquela construída. No clima quente da Baixa Mesopotâmia, a sombra fresca de palmeirais e pomares devia ser extremamente apreciada, mesmo porque, sob as copas, ao abrigo do sol ardente, era possível o cultivo de hortaliças. Muito procuradas eram também as plantas exóticas, oriundas dos países conquistados. Um texto escrito sobre uma pedra tumular conservada junto ao British Museum de Londres, que narra as façanhas do rei assírio Tiglath-Pileser I (1115-1077 a.C.), traz a evidência do orgulho suscitado por aqueles empreendimentos. O soberano de fato se vangloria de suas conquistas botânicas:

> Das nações que tornei tributárias, eu trouxe o pinheiro, o grande zimbro, que nenhum dos reis antecessores meus jamais havia plantado, e os plantei nos parques das minhas terras, e trouxe árvores de fruta que não se encontram na minha terra; trouxe-as e as plantei nos parques da Assíria.

Alguns textos sumérios lembram as doações de jardins feitas por soberanos aos edifícios sagrados e também o fato de que as próprias divindades não desdenhavam, em absoluto, vi-

sitar os templos para admirar o verde que os envolvia: como o de *Eridu*, com seus arvoredos frutíferos e os tanques em que se criavam carpas, e o de *Nippur*, que possuía coleções de palmeiras raras e de coníferas. Escavações realizadas na capital assíria de Ashur trouxeram à luz um templo na área externa da cidade, dedicado ao deus Ashur, que se apresentava aos visitantes na forma de bosque (figura 2). Construído nas proximidades do rio Tigre pelo rei Senaqueribe (*c.* 705-681 a.C.), o templo tinha um jardim no pátio interno, mas, sobretudo, era circundado por uma mata constituída por cerca de 2 mil plantas, entre árvores e arbustos plantados em renques regulares muito próximos, que se interrompiam apenas quando encontravam o acesso ao edifício.

Amplas zonas verdes arborizadas, não somente com função utilitária, mas também com finalidades de repouso, lazer e socialização, deviam ser coligadas às residências reais, transformando-se em ambiente dos rituais coletivos das primeiras cortes, como ainda hoje mostram algumas cenas esculpidas em baixos-relevos da época, testemunhos arqueológicos e fragmentos literários.

No primeiro milênio a.C., a presença de grandes jardins reais na Assíria é atestada na cidade de Nimrud, onde o rei Assurnasirpal II (883-859 a.C.) fez chegar um canal para irrigar um jardim plantado com videiras e muitas outras árvores, entre as quais, macieiras, pereiras, marmeleiros, amendoeiras, cedros e ciprestes. Muitas espécies eram nativas, mas outras tinham sido importadas após as campanhas militares. O rei Sargão II (721-705 a.C.) fundou uma nova capital em Khorsabad; os relevos que provêm do seu palácio descrevem jardins com árvores raras, elegantes quiosques e espelhos-d'água, além de reservas arborizadas para a caça, situadas fora da cidade. O seu sucessor, Senaqueribe, estabeleceu a capital em Nínive, e, assim como haviam feito seus predecessores, usou os parques como parte da mensagem propagandística a favor do seu

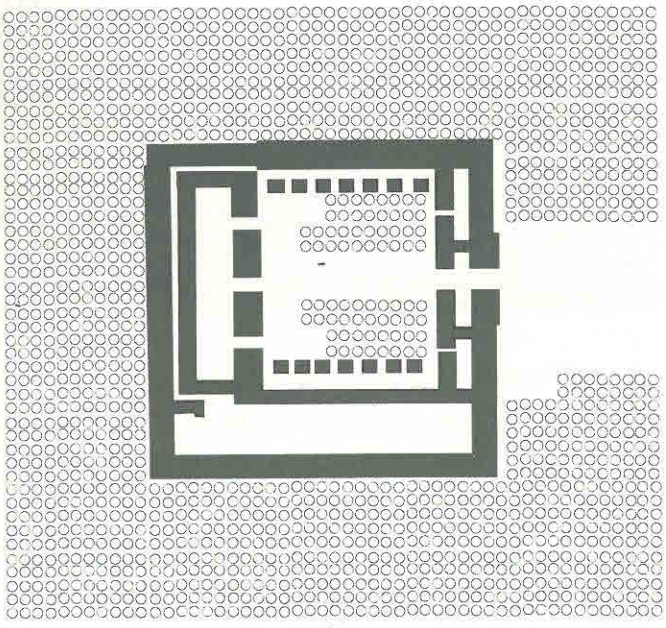


Figura 2
Planimetria esquemática do Templo de Ashur; final do século VII a.C.

reino, ali exibindo riqueza e perícia técnica. Para a integração de seu palácio, chamado *Palácio sem Rivais*, Senaqueribe mandou construir jardins inspirados por seu interesse pessoal pela botânica e pela hidráulica: ali foram colocados equipamentos para a elevação hídrica, com funcionamento análogo ao do parafuso de Arquimedes, os quais levavam água a jardins escalonados onde plantas exóticas haviam sido reunidas. Aqueles jardins ainda floresciam quando reinou seu sobrinho Assurbanipal (*c.* 668-627 a.C.), que foi retratado junto com a rainha em um relevo proveniente de Nínive, absorto em um banquete, sob uma pérgula de videiras situada num jardim alegrado por pássaros chilreantes (figura 3). As árvores representadas são a preciosa tamareira e plantas frutíferas amplamente cultivadas na época, como macieiras, ameixeiras, pessegueiros, cerejeiras, figueiras e romãzeiras.

Da presença desses primeiros jardins e da absoluta novidade que deviam constituir, resta um traço permanente no mito dos *jardins suspensos da Babilônia* (figura 1). Situada ao norte

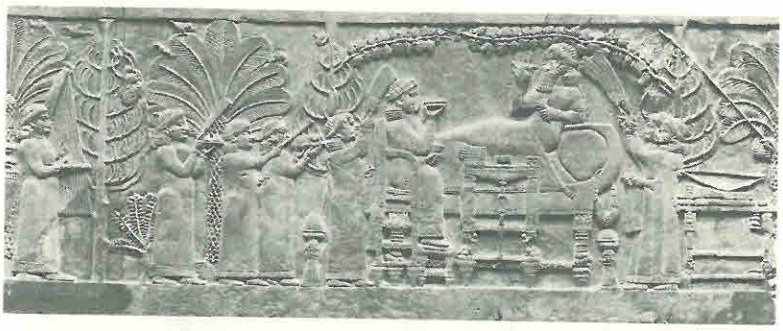


Figura 3
O rei assírio Assurbanípal, junto com sua rainha, durante um banquete em um jardim, baixo-relevo, metade do século VII a.C. Nínive.

da atual Bagdá, a Babilônia era afamada no mundo clássico por ter abrigado arquiteturas verdes que estavam arroladas entre as sete maravilhas da Antiguidade. Combinando o sistema construtivo dos *zigurates*, monumental emblema da ligação entre a terra e o céu, com a florida vegetação, expressão da bênção divina, a ideia dos jardins suspensos da Babilônia marcou, por milênios, a imaginação das gerações posteriores.

Sua construção é atribuída ao rei Nabucodonosor II, que durante seu longo reinado (605-562 a.C.) mandou construir um surpreendente número de templos, estradas e palácios. A tradição quer que aqueles jardins tenham sido um tipo de compensação para sua consorte, Amitis, que sentia saudade de seu país de origem, o Curdistão, montanhoso e coberto de bosques, enquanto achava deprimente o terreno plano, queimado pelo sol, da Mesopotâmia. Para combater a depressão da esposa, o rei decidiu recriar um trecho de sua terra natal, construindo uma montanha artificial escalonada, sombreada por grandes árvores.

O geógrafo grego Estrabão (63 a.C.-24 d.C.) descreveu aqueles jardins no século I a.C.:

> Consistem em terraços sobre abóbodas, erguidos uns após os outros e apoiados em pilares cúbicos. Esses são ocos e preenchidos com terra, a fim de permitir plantar ali até árvores maiores. Os pilares, as abóbadas e os terraços são construídos com tijolos cozidos e betume. Sobe-se ao plano mais alto por

> meio de escadas ao lado das quais existem máquinas hidráulicas. Com essas máquinas, alguns homens encarregados disso extraem continuamente a água do Eufrates. (*Geografia*)

Os autores antigos ressaltavam que aquelas maravilhas verdes, em um ambiente climático decididamente quente, deviam vincular-se a uma elaborada técnica de irrigação.

Nas primeiras décadas do século XX, durante escavações realizadas no sítio de Babilônia, foi reconhecido um complexo que poderia corresponder ao dos jardins suspensos, mas sua distância do rio põe em dúvida a autenticidade da descoberta. Também se levantou a hipótese de que a água proviesse não do rio, mas de poços em terrenos mais altos, com profundidade suficiente para alcançar o lençol freático: hipótese, de resto, discutível, por causa da dificuldade técnica em obter a quantidade de água necessária para uma irrigação contínua.

A maior dúvida sobre a existência efetiva dos jardins suspensos da Babilônia está na ausência de testemunhos da época, uma vez que eles nos chegam apenas por autores gregos e romanos dos séculos seguintes. Isso sugere a hipótese de que o mito apenas esconda a metáfora do estupor causado nos ocidentais pela descoberta dos grandes parques da área. O autor grego Xenofonte (*c.* 430-355 a.C.), que conhecia a região por ter feito parte do contingente recrutado pelo príncipe persa Ciro, o Jovem (424-401 a.C.), já havia contado como o embaixador grego fora levado a admirar o parque na cidade de Sardis, onde o príncipe em pessoa lhe mostrou a "beleza das árvores, o esmero da composição, a linearidade das aleias" (*Anabasis*). No momento da conquista do Império Persa, surpresa parecida deve ter sido demonstrada pelos soldados do macedônio Alexandre, o Grande (336-323 a.C.), os quais, provenientes de uma terra inóspita e difícil para a agricultura, depararam com uma região de inesperada fertilidade e densidade de plantações. Por isso, o mito dos jardins da Babilônia poderia referir-se a uma épo-

ca mais recente do que a indicada pela própria narrativa: a do Império Persa dirigido pela dinastia aquemênida, conhecido dos gregos somente após as conquistas de Alexandre (figura 4).

Um mito ainda mais disseminado teve seu berço nas mesmas terras: na tradição cristã, a promessa de um lugar de vida melhor é representada pela imagem de um jardim arborizado, rico em frutos e em águas: é o Éden, ou Paraíso. A palavra *paraíso* chegou até nós através da antiga língua persa, na qual *pairidaëza*, literalmente "recinto", indicava os jardins murados e os parques de caça. A palavra é retomada pelos gregos, que chamaram *paradeisos* aos parques reais que conheceram na época persa. Quando, por volta do século III a.C., em Alexandria, as Sagradas Escrituras hebraicas foram traduzidas para o grego, os redatores desses textos, para exprimir o termo *Gan Eden*, "lugar de beatitude", denominação que designa tanto o Éden original quanto a sede da vida eterna, empregaram o grego *paradeisos*, fórmula depois retomada pelos próprios autores cristãos.

Assim, o Paraíso ultraterreno tem origens completamente terrenas nos *paradeisos* do Império Persa: jardins murados e arborizados, com água e animais silvestres, que retomavam a tradição assíria. Sua efetiva existência foi provada pela pesquisa arqueológica, como aconteceu em Pasárgada, a primeira capital imperial dos aquemênidas, fundada por Ciro, o Grande (559-530 a.C.), e visitada por Alexandre em 330 a.C. Ali, a tumba do próprio Ciro era cercada, segundo as fontes clássicas, por arvoredos irrigados: Estrabão descreve a ermida como "escondida por um pequeno bosque de árvores em um paradeisos".

Na cidade que Ciro mandou erguer, situada no que hoje é o sudoeste do Irã, as escavações efetivamente trouxeram à luz a existência de amplos parques que circundavam os palácios imperiais. O jardim principal, de formato retangular e medindo aproximadamente 200 m × 300 m, estava junto do palácio

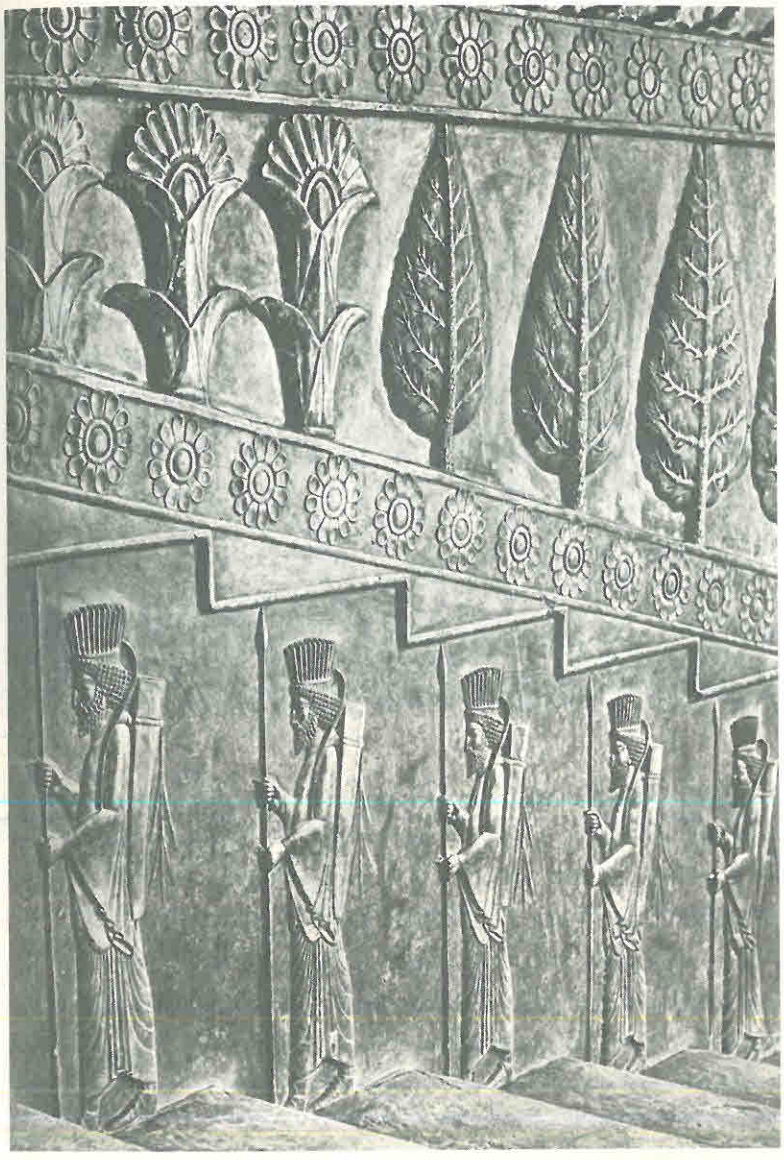


Figura 4
Guardas persas encimados por uma decoração com árvores e flores, baixo-relevo, séculos VI-V a.C. Palácio de Persépolis, escadaria de acesso ao salão de audiências.

e era contornado por passeios e canais de água feitos de pedra (figura 5). Para entrar, os visitantes atravessavam um portal, uma ponte lançada sobre um fosso e, por fim, um pavilhão que dava ingresso ao jardim. O espaço verde tinha uma implantação cruciforme, forma compositiva que com o tempo se tor-

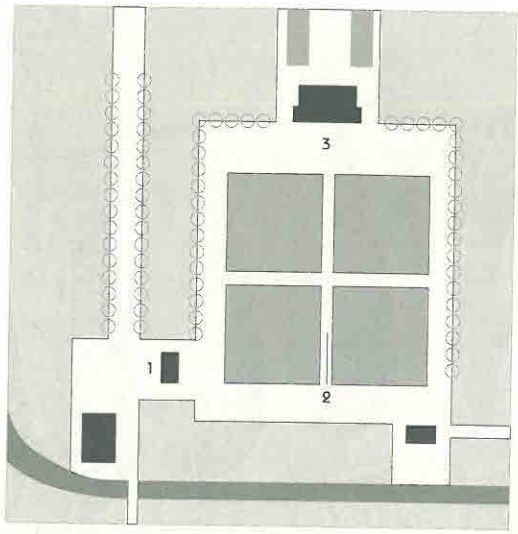


Figura 5
Esquema planimétrico do jardim do palácio real de Pasárgada, metade do século VI a.C.
1. Entrada
2. Jardim quadripartido
3. Pavilhão real

nará um verdadeiro arquétipo na história do jardim; seu eixo central era direcionado para o pórtico do edifício em que se situava o trono real.

Egito, a dádiva do Nilo

Se na área mesopotâmica destaca-se a presença dos mais antigos jardins conhecidos, das regiões travessadas pelo Nilo chega-nos o testemunho de uma civilização inteiramente consciente de sua dependência das obras de transformação ambiental realizadas (figura 6).

Nas pinturas das tumbas tebanas é dado um grande destaque ao enaltecimento da fertilidade do solo, origem e base do bem-estar social. As obras que garantiriam tal fertilidade, representadas também nas imagens que acompanham os textos sagrados nas paredes dos templos, consistiam, em primeiro lugar, em um imponente sistema de desvios dos cursos fluviais, canais, lagos artificiais, através dos quais os antigos egípcios tornaram férteis as áreas que, distantes das margens do rio, eram naturalmente estéreis e áridas. Era o Nilo que alimentava

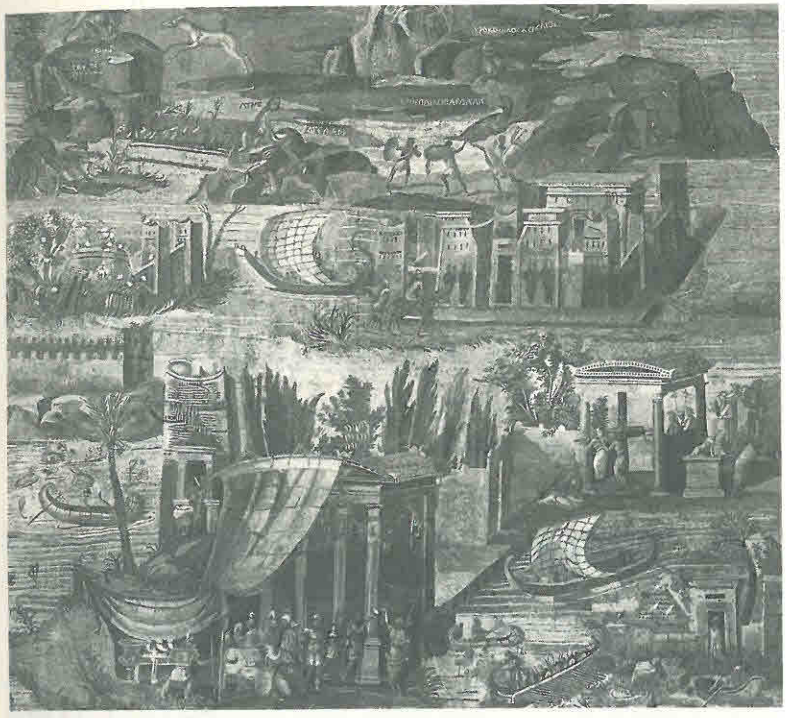


Figura 6
Representação ideal do vale do Nilo com templos e jardins, mosaico nilótico, c. 80 a.C. Palestrina (Itália), Santuário de Fortuna. Detalhe.

aquele sofisticado complexo irrigado, uma garantia de alta produtividade das plantações e de uma florescente criação de animais, inclusive de peixes.

O reconhecimento da forte dependência que a própria vida tinha da água encontra testemunho nos grandes complexos templares distribuídos ao longo do Nilo: Tebas, Heliópolis, Mênfis. Ali, em meio a arquiteturas monumentais, foram inseridas evocações sagradas do rio sob a forma de tanques geométricos e de canais, nos quais as estátuas das divindades eram levadas em barcos no decorrer dos ritos, com a finalidade de honrar a presença do Nilo e seu papel vivificador (figura 7). A partir do segundo milênio antes de Cristo, apareceram, na própria arquitetura, elementos totalmente naturalistas, tirados das plantas que cresciam nas margens do rio sagrado. As colunas foram configuradas de maneira a imitar feixes de hastes de papiro, e o desenho dos capitéis inspirou-se nas folhas da

palmeira-do-mediterrâneo (*Chamaerops humilis*) ou da flor do lótus aquática (figuras 8 e 9).

A natureza era honrada como provedora de prosperidade, mas ao mesmo tempo era manipulada a fim de que sua vitalidade operasse a favor da presença humana.

A partir da metade do segundo milênio a.C., começaram a aparecer nas paredes das tumbas pinturas evocando cenas de hortas e jardins que, juntamente com pequenos modelos arquitetônicos, integrantes também do aparato funerário, constituem o principal testemunho da forma compositiva e do elenco botânico desses espaços verdes do antigo Egito. Os es-

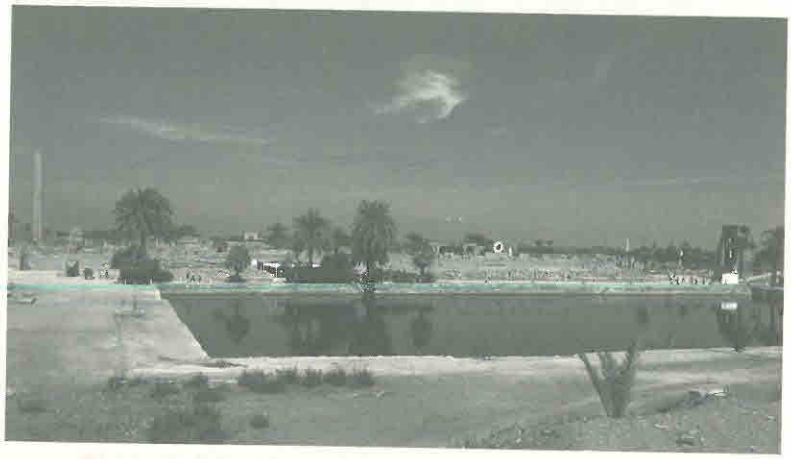
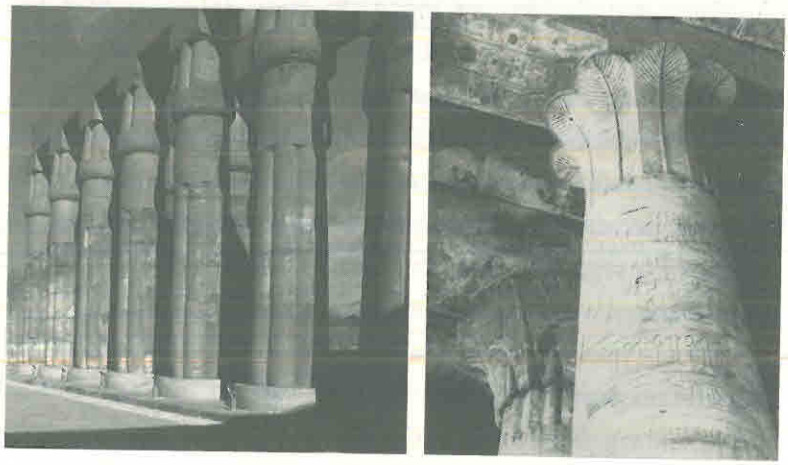


Figura 7
Karnak, Templo de Amon, lago sagrado século XIII a.C.



Figuras 8 e 9
Colunas e capitéis papiriformes e palmiformes nos templos de Karnak e Luxor, antiga Tebas.

paços representados não são tanto espaços reais quanto jardins simbólicos, espaços naturais onde a alma poderia refrescar-se em sua viagem além-mundo. Sua inspiração, no entanto, é inferida de modelos completamente terrenos dos jardins reais, amplamente documentados pelas escavações arqueológicas, nos quais a presença de árvores frutíferas e de hortaliças, misturadas a plantas floríferas e a pequenos espelhos-d'água, unia a utilidade ao prazer estético. Oásis artificiais bem cultivados que, como na Mesopotâmia, reuniam funções de ordem prática e recreativa.

Do Egito vem o testemunho da grande difusão das hortas, das mais variadas dimensões, ligadas às residências, em um território onde a produção doméstica de vegetais devia suprir a falta de vegetação silvestre, completamente ausente nas áreas desérticas que cercavam a zona habitada e cultivada. Em todos os lugares possíveis, até nas casas urbanas mais modestas, havia pelo menos algum arvoredo para bloquear a força do sol, protegendo homens e vegetais que cresciam à sombra das copas. Quando a casa era suficientemente grande, um jardim era colocado ao lado da horta.

As escavações realizadas no *sítio de Amarna*, cidade edificada pelo faraó Akhenaton em torno de 1350 a.C., trouxeram à luz casas de campo e residências habitadas por dignitários, todas circundadas por vastas porções de terreno murado onde foram encontradas sequências regulares de covas de plantio com várias dimensões. Há traços remanescentes dos pomares, das áreas de horta, como também dos jardins ornamentais que provavelmente distinguiam as casas dos mais abastados, constituindo um visível sinal do *status* social do proprietário. Jardins como o da célebre pintura mural da tumba tebana do escriba Nebamun, datada aproximadamente de 1350 a.C. (figura 10), que representa um espaço quadrangular tendo ao centro um espelho-d'água, também retangular, e peixes e patos que vagueiam por entre lótus floridos. O tanque está emoldurado por

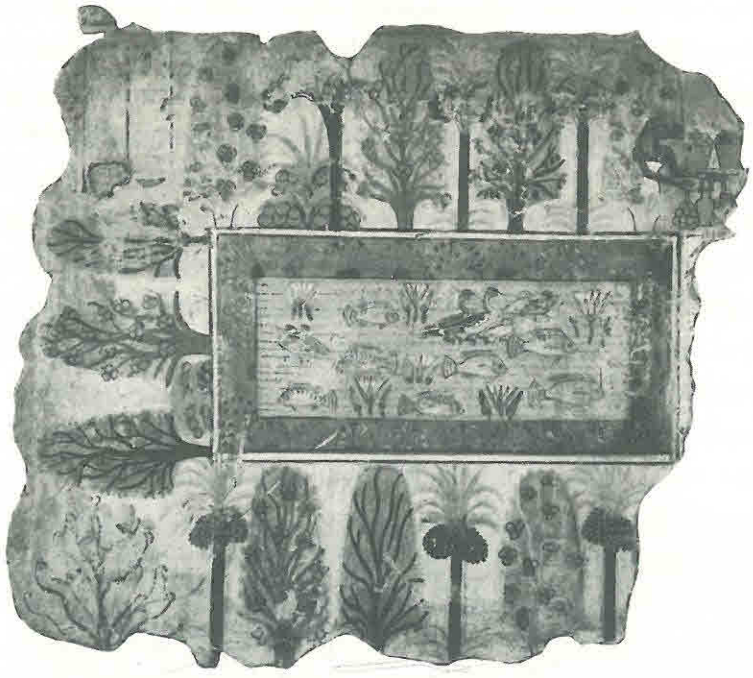


Figura 10
Pintura mural, metade do século XIV a.C. Amarna, tumba tebana do escriba Nebamun.

papiros, como também por uma aleia regular, na qual se reconhecem tamareiras, palmeiras-africanas, figueiras e sicômoros.

As tumbas que contêm representações desse tipo pertenciam a personagens com papéis administrativos importantes, ou a ricos comerciantes, os quais deviam possuir, em vida, recintos verdes de algum modo comparáveis àquelas pinturas. Eram jardins circundados por muros que os protegiam de intrusos, de ventos excessivamente quentes, de areia e de animais, com tanques de formato retangular ou em T, que serviam de reservatórios, além de serem verdadeiros jardins de água, dignificados pela presença de pequenos templos e abundantes em plantas e animais criados com finalidades decorativas e ao mesmo tempo alimentares. As pinturas murais representam árvores frutíferas com plantio regular: além de palmeiras e sicômoros, havia figueiras, nogueiras, pessegueiros, tamárices,

alfarrobeiras e romãzeiras. As videiras eram colocadas para cobrir pérgulas, e alguns jardins possuíam canteiros floridos com rosas, jasmins, mirtos, margaridas. A geometria das plantações busca o melhor aproveitamento dos espaços e favorecia a distribuição da água, levada por redes de canais (figura 11).

Nas residências maiores, os jardins se localizavam nos pátios internos ou nas áreas mais próximas da casa, enquanto o restante do terreno era dedicado ao cultivo de hortaliças e à produção de cereais, principalmente o arroz e o trigo. Como na Mesopotâmia, eram destinados à recreação, mas ao mesmo tempo utilizados para a produção alimentar e para o conforto climático. A água recolhida nos tanques servia para a irrigação dos terrenos e garantia, juntamente com a vegetação, uma melhor condição ambiental, além de constituir a reserva hídrica doméstica; as plantas aquáticas ajudavam sua depuração e oxigenação, de modo que fosse possível criar peixes.

Também nos templos, a presença de elementos naturais não se limitava às formas reproduzidas sobre suas paredes, antes participava da composição geral: no interior de muitos com-

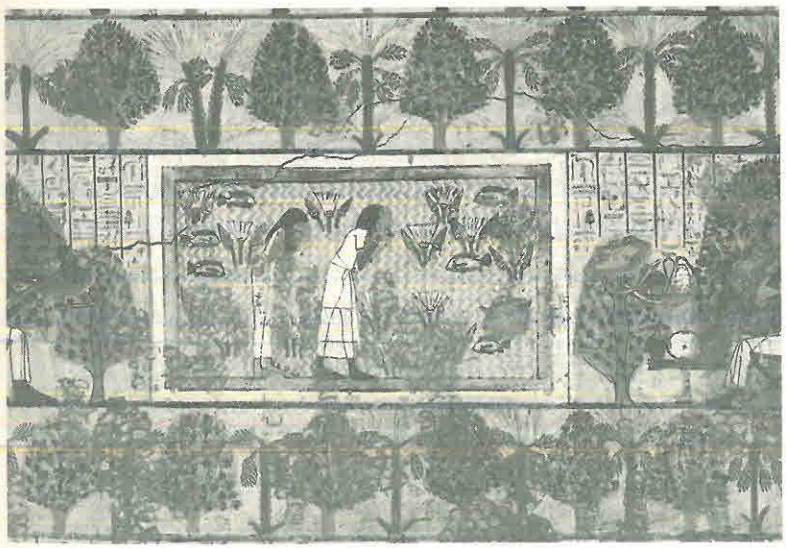


Figura 11
Sebekhotep e sua esposa na beira de um tanque circundado por um jardim de tamareiras, palmeiras-africanas e sicômoros. Pintura mural, c. 1400 a.C. Tebas, Tumba de Sebekhotep.

plexos sagrados encontravam-se jardins e pequenos bosques cuja função não era apenas ornamental, mas também a de lembrar que a fertilidade era um sinal da benevolência divina. Alguns desses espaços ressurgiram em pesquisas arqueológicas, como no caso dos dois templos construídos em terraços de Mentuhotep II (*c.* 2051-2000 a.C.) e da rainha Hatshepsut (1473-1458 a.C.), ambos erigidos lado a lado nas proximidades da falésia rochosa do Monte Deir el-Bahari, na área desértica próxima ao Nilo, situada na margem oposta àquela onde surge a atual Luxor. No primeiro complexo foram encontradas as covas de plantio de grandes árvores, sicômoros e tamárices, dispostas a distâncias regulares em cada um dos lados da rampa que sobe para o templo. A escolha dessas espécies não era casual para o conjunto funerário, uma vez que o sicômoro era consagrado a Hathor, deusa a quem era confiada a tarefa de alimentar as almas dos mortos em seu percurso, e a tamárice, à Osíris, divindade da ressurreição.

Em torno de 1470 a.C., a rainha Hatshepsut mandou erigir uma segunda construção gigantesca e escalonada, que era ao mesmo tempo monumento funerário e templo dedicado ao deus Amon, e dotada de um jardim na sua parte mais externa (figura 12). O magnífico entrosamento com o ambiente natural também era enfatizado por pequenos bosques regulares; o ingresso da rampa para os terraços do templo era flanqueado por dois tanques em forma de T, contendo papiros e cercados por aleias arborizadas. A própria Hatshepsut lembrava ter mandado construir aquele complexo em forma "de jardim para o meu pai Amon", conforme está escrito em um panegírico esculpido num pequeno templo dedicado à deusa Pakhet nos arredores do sítio de Beni Hasan.

Mas o testemunho mais fascinante do interesse da rainha pelo mundo botânico veio dos resultados de uma extraordinária expedição por ela promovida, que marcou a história da horticultura. A importação de plantas, de árvores frutíferas e de

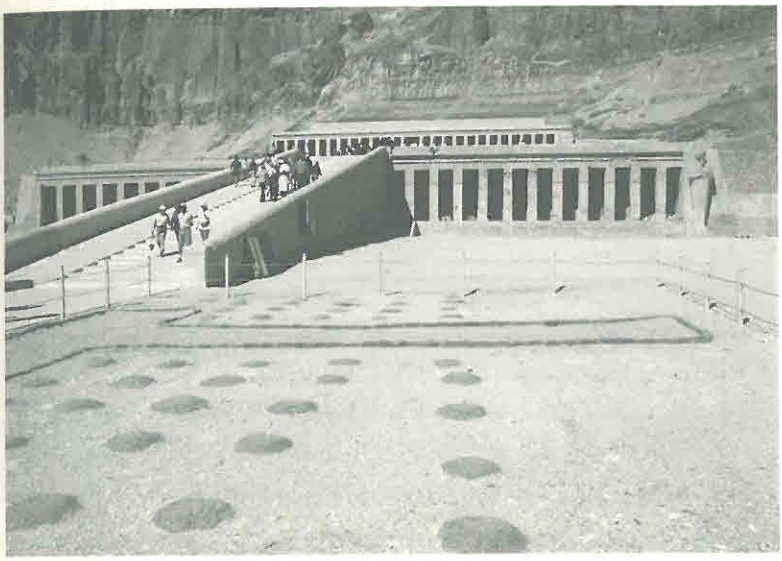


Figura 12
Deir-el-Bahari, Templo da Rainha Hatshepsut, segunda metade do século XV a.C. O primeiro plano mostra vestígios das aleias de árvores e do tanque em forma de T.

sementes de origem estrangeira enriqueceu consideravelmente o panorama botânico em todas as épocas, e já vimos como os soberanos assírios contavam as vantagens disso. Nas paredes sob o pórtico do segundo terraço do Templo de Hatshepsut está representado o mais antigo testemunho de uma verdadeira campanha lançada com o objetivo de colecionar espécies vegetais (figura 13). Nos elegantes baixos-relevos pintados, descreve-se a expedição que a rainha enviou à terra de Punt, região identificada com a costa oriental da Somália, para trazer as preciosas árvores das quais se extraíam as resinas aromáticas que eram queimadas nos ritos em honra ao deus Amon. Eram plantas como o incenso (*Boswellia sacra* Flueck) ou a mirra (*Commiphora myrrha* Holmes), substância viscosa que escorre em gotas pelo tronco, usada para perfumar o ambiente e no embalsamamento dos cadáveres. A expedição subiu o Nilo, atravessou o deserto, para embarcar novamente e percorrer o mar Vermelho até o golfo de Aden. O empreendimento teve sucesso: em troca de doações, o príncipe de Punt permitiu a exportação de 31 exemplares de mirra. Nos baixos-relevos

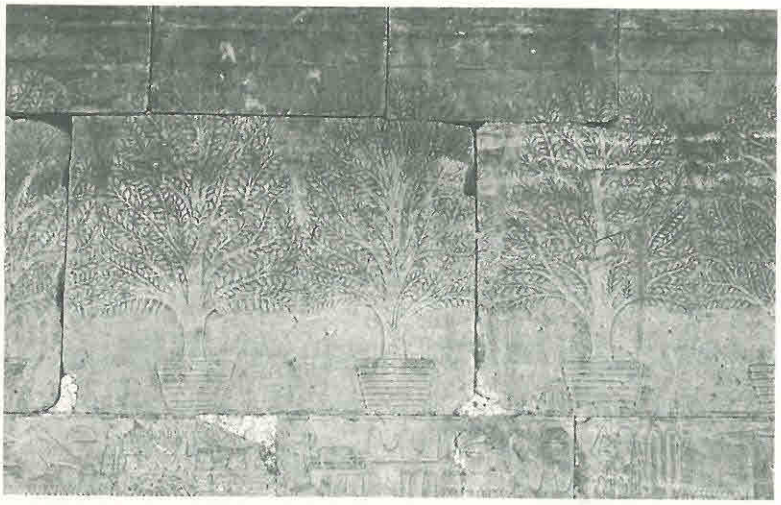


Figura 13
Representações de árvores em vasos. Deir el-Bahari, Templo da Rainha Hatshepsut.

mais bem conservados, veem-se marinheiros egípcios trazerem para as barcas, pendurados em longas traves de apoio, cestos de vime cheios de terra com mudas de árvores. Em outras representações, aparecem espécimes completamente crescidos, com tronco maciço, folhas ovais e pequenas protuberâncias representando a goma resinosa que faziam gotejar. Chegando à pátria, as árvores foram plantadas no jardim do templo de Amon.

Também o sucessor de Hatshepsut, o famoso Tutmósis III (1479-1425 a.C.), revelou-se um amante do exotismo botânico e mandou comemorar suas campanhas militares vitoriosas nos territórios palestinos e sírios com a criação de um jardim botânico de pedra em Karnak: uma série de baixos-relevos esculpidos nas paredes do templo que honrava suas glórias, nos quais aparecem cerca de trezentas plantas e animais. Note-se, por fim, que, nos templos do antigo Egito, não havia apenas jardins com significados religiosos, mas também vinhedos, hortas, pomares, cujos produtos eram usados nos ritos do culto e como alimentação das pessoas encarregadas dos lugares sagrados, analogamente ao que acontecerá mais tarde nos grandes mosteiros da tradição cristã.

Um jardim no deserto: Petra

Entre as civilizações antigas que construíram sua fortuna graças a uma utilização engenhosa do ambiente natural, ressalta-se a dos nabateus com sua capital, Petra.

No final do século I a.C., o geógrafo grego Estrabão descreveu a cidade de Petra, situada no extremo sul da atual Jordânia, como sendo rica em águas, exuberante de árvores e de campos cultivados, adornada com fontes e tanques de água: um cenário hoje difícil de imaginar, para um lugar bem conhecido por suas majestosas arquiteturas escavadas no arenito, mas inteiramente circundado pelo deserto. Porém, o quadro da situação antiga recordada por Estrabão é confirmado pela evidência arqueológica que trouxe à luz um assombroso sistema de aprovisionamento hídrico: toda a bacia montanhosa que circunda o vale do Wadi Musa, onde a cidade se ergue, foi, naquele tempo, organizada para captar água e enviá-la para a cidade.

Petra, cidade ainda importante no período romano e bizantino, alcançou sua máxima riqueza entre os séculos III e I a.C., quando foi decorada com um esplendor que ainda hoje lembra sua posição de importante centro cultural e financeiro do mundo antigo. Foi a capital dos nabateus, tribo nômade árabe que enriqueceu controlando os itinerários de caravanas que se dirigiam ao Mediterrâneo. A cidade, que constituiu um dos terminais da rota da seda, através da qual chegavam mercadorias da Ásia oriental, dominou, sobretudo, os fluxos de mercadorias da Arábia, região da qual provinham minerais como o cobre e essências como o incenso e a mirra. Mesmo encontrando-se em uma região aparentemente hostil, a cidade tornou-se capital de um vasto território que compreendia porções da Síria, do Egito, da Arábia, da Jordânia e da Palestina, e permanece um grandioso exemplo de como populações árabes predominantemente dedicadas ao nomadismo, grandes caravanistas do deserto, fixaram-se para empreender uma obra titânica de

transformação ambiental: formar terrenos cultiváveis, captar água e criar um *habitat* favorável à vida humana.

Para permitir a existência de Petra, foram utilizados todos os sistemas de drenagem conhecidos; a água das escassas chuvas, bem como aquela formada pelo orvalho noturno que descia ao longo das paredes de arenito nu, foi captada através de dutos escavados na rocha e de gotejadores naturais e enviada a cisternas impermeabilizadas com argamassa. Os leitos dos rios foram reestruturados com a preparação de sistemas de diques que os transformaram em reservatórios, e com a criação de pequenas barragens dispostas perpendicularmente ao escoamento, para desviar-lhes o fluxo para os lados, de modo a arrastar o lodo sobre as superfícies cultiváveis (figura 14). Grande atenção foi dada também ao aprovisionamento de água potável, retirada das nascentes e recolhida em um sistema de tanques, para ser depois distribuída, por gravidade, na área residencial, mediante uma ampla rede feita de canais escavados nas paredes de arenito, de dutos suspensos, de tubulações de terracota.

A água não tinha apenas finalidades funcionais, mas também era usada para alimentar fontes monumentais e irrigar espaços verdes urbanos, como aquele recentemente descoberto no local que no passado era denominado *Mercado Inferior*. Ali foi reconhecida a presença, em pleno centro da cidade, de um grande jardim formal, em parte ocupado por um viveiro de peixes medindo mais de 40 m na lateral, com um pavilhão sobre uma ilhota. Também a construção denominada *Tumba-palácio*, colocada na extremidade de um imponente sistema de canalizações e terraços cultivados, com seus grandes tanques e cascatas, constituía provavelmente um complexo destinado a celebrar a água, um monumento à irrigação e à vegetação. Ali se realizavam os ritos propiciatórios a Dushara, o deus nabateu associado à cadeia dos montes mais altos de Petra, as montanhas das quais provinha o dom das águas do céu, que fluíam até os jardins para trazer fertilidade e vida (figura 15).

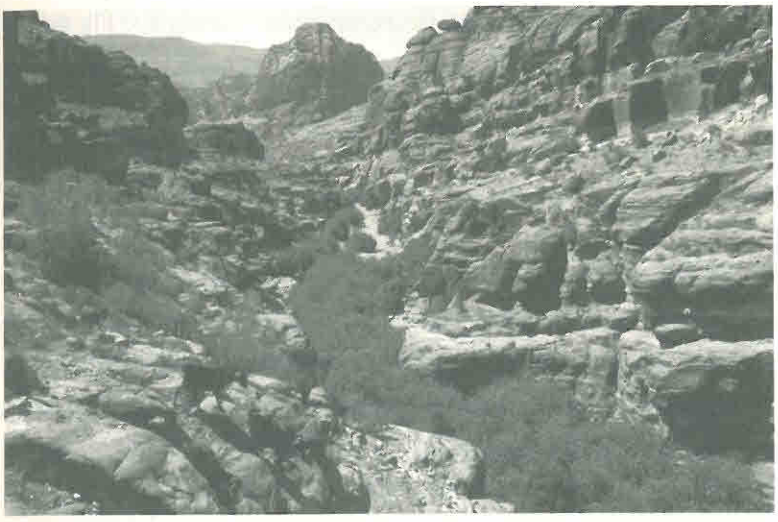


Figura 14
Petra, leito de riacho.

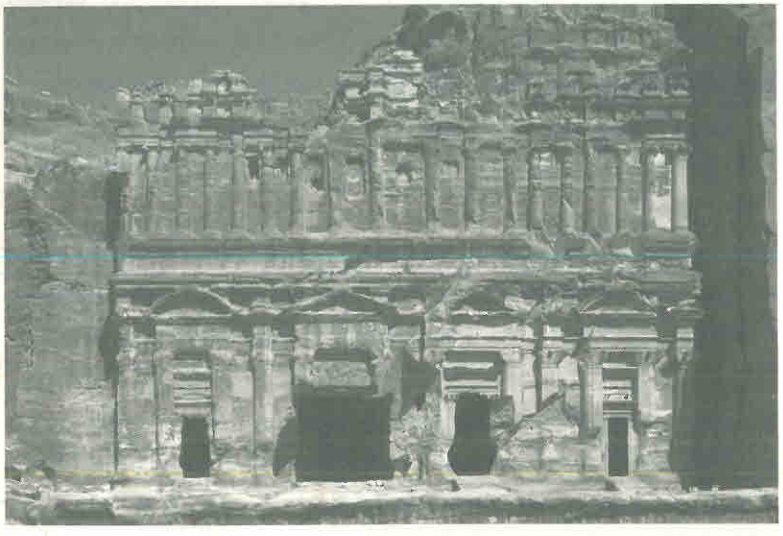


Figura 15
Petra, Tumba-palácio, início do século I.

Grécia: nascimento da paisagem mediterrânica

O ambiente mediterrânico, composto principalmente de colinas, montanhas e pequenos vales aluviais percorridos por riachos e rios intermitentes, é um território difícil para a agricultura. A Grécia, privada de rios caudalosos, perenes e afetada

por escassas precipitações de verão, não é exceção. Os territórios das antigas cidades-estado gregas ofereciam oportunidades de aproveitamento agrícola decididamente inferiores às das planícies aluviais do Oriente Médio e do vale do Nilo. É, aliás, justamente na escassez de terras aráveis que se identifica uma das razões pelas quais surgiu aquele fenômeno de migração e colonização que viu nascerem centros gregos em uma área vastíssima, compreendida entre a Espanha e o mar Negro. Indícios da dificuldade da prática agrícola naquele clima são encontrados nos ritos dos chamados jardins de Adônis. Durante a festividade celebrada no meio do verão, que lembrava a morte violenta do amante de Afrodite, as mulheres atenienses colocavam para secar, nos tetos das casas, vasos que haviam tido belo florescimento na primavera, a fim de recordar ao mesmo tempo o feito do belo jovem e o ciclo da vegetação.

Não gozando do benefício da adubação natural por meio das cheias fluviais, como acontecia no Egito, os gregos praticavam o alqueive, ou seja, mantinham uma parte do campo em repouso do plantio. Para que o solo readquirisse naturalmente a sua fertilidade, praticavam a alternância entre a parte cultivada para produzir trigo e aquela não trabalhada e usada como pasto. A falta de irrigação constante levou à seleção das plantas que melhor suportavam a seca: a oliveira e a videira prevaleceram como espécies rústicas, adaptadas à morfologia acidentada dos terrenos de colinas (figura 16). A importância dessas plantas na dieta alimentar fez com que adquirissem um lugar central na cultura grega. De acordo com o mito, foi justamente oferecendo de presente uma oliveira que a deusa Atena prevaleceu na disputa com Poseidon para se tornar padroeira da cidade de Atenas, e o cultivo da videira foi constantemente lembrado como atividade nobre nos poemas antigos (figura 17). Foi precisamente na Grécia que, por meio das culturas cerealíferas arbóreas, dos terraceamentos necessários à obtenção de superfícies cultiváveis em meio à morfologia inóspita, das sebes e das brenhas postas

como divisas de propriedades, se compôs com o tempo aquela forma de paisagem que chamamos mediterrânica (figura 18).

O paciente trabalho, necessário para adaptar o território ao uso agrícola, tornou os gregos conscientes do ambiente natural originário e levou-os a perceber ali uma forte sacralidade. Essa sensibilidade voltada para o espírito dos lugares, o chamado *genius loci*, favoreceu, por um lado, a evolução de uma magistral atitude de colocar em relação as construções e a paisagem e, por outro lado, a valorização, também estética, das plantações. Encontramos um exemplo disso na *Odisseia*, em que o palácio de Alcinoo, rei dos feácios, é cercado por um pomar ordenado no qual o próprio soberano cultivava pereiras, macieiras, romãzeiras, oliveiras e videiras. É um daqueles jardins hortícolas que abundam em toda a mitologia grega: do jardim das Hespérides, nos quais as filhas de Atlas guardam os pomos de ouro de Hera, ao roseiral de flores perfumadíssimas do rei Midas. Mesmo que apenas literários, aqueles espaços verdejantes que abrigaram os eventos dos mitos mostram características um tanto rústicas. Os jardins descritos são aqueles cujos produtos eram destinados quase sempre à alimentação, distantes demais da tradição dos suntuosos parques reais da região mesopotâmica e da tradição persa, os quais os gregos conheceram somente através das conquistas de Alexandre.

Figura 16
Fragmento de pintura mural representando uma oliveira, século XVII a.C. Creta, Palácio de Cnossos.

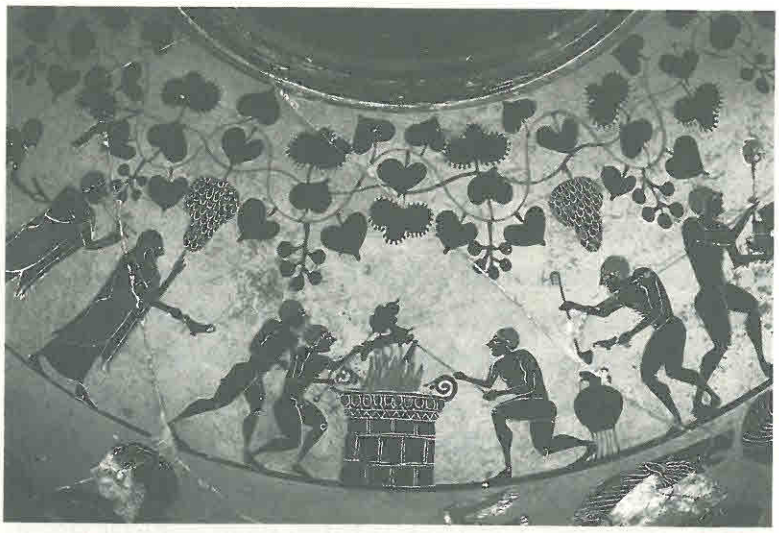


Figura 17
Sacrifício a Dionísio. Detalhe de vaso jônico de figuras negras com a representação de videiras, 530-520 a.C.

Figura 18
Creta, paisagem montanhosa com cereais e oliveiras.

O ambiente original em que a civilização grega se desenvolveu era marcado por uma forte presença da mata mediterrânica, constituída principalmente por espécies sempre-verdes: pinheiros, azinheiras, ciprestes, cedros, zimbros. A memória dessa paisagem original, modificada com o tempo pela colonização agrícola e pelos assentamentos, persistiu em alguns âmbitos naturais que foram mantidos em sua forma agreste para serem dedicados a deuses ou heróis: eram os bosques

sagrados. Deve-se aos gregos a concepção, que permanecerá também no mundo romano, do bosque natural, virgem e selvagem, ao qual é dado um significado religioso como morada de seres divinos.

Citações de lugares naturais sacralizados são frequentes na *Odisseia*. Ulisses encontra um deles ao seguir as indicações recebidas de Nausica para chegar à morada do pai dela, Alcinoo: aproximando-se do palácio real, o herói descobre um frondoso bosque de álamos consagrado à Minerva, avivado por uma fonte e por prados tenros. Em seguida, tendo voltado a Ítaca, o herói detém-se no santuário dedicado às ninfas, constituído de uma nascente protegida em uma gruta e circundada de álamos, com um altar sobre o qual os viajantes oferecem sacrifícios: é a primeira imagem poética de um "ninfeu", estrutura natural que será frequentemente reproduzida nos jardins da Antiguidade tardia e do Renascimento. Também a gruta de Calipso é um ninfeu, cingida como é por um bosque de amieiros, álamos e ciprestes, e com um vinhedo em sua entrada, enquanto, mais adiante, quatro riachos serpenteiam pelo prado perfumado de violetas.

Algumas espécies arbóreas típicas da paisagem grega eram consagradas a divindades específicas: o carvalho a Zeus, o loureiro a Apolo, o mirto a Afrodite, a oliveira a Atena. Pequenos bosques e grupos de árvores sagradas ladeavam os templos gregos mais antigos. Ainda no século II a.C., quando os viajantes romanos começaram a visitar a Grécia, era possível admirar conjuntos de oliveiras, pinheiros, ciprestes, loureiros, carvalhos e árvores frutíferas em muitos santuários. As escavações arqueológicas confirmaram a existência de um pequeno bosque de ciprestes, já citado pelas fontes antigas, junto ao templo de Zeus em Nemeia, assim como revelaram a existência de arvoredos no entorno do Templo de Esculápio em Epidauro. Com o tempo, esses pequenos bosques foram regularizados, em sintonia com as estruturas arquitetônicas; vestígios de um

jardim com plantio regular foram descobertos ao lado do *Templo de Hefesto*, construído entre 460 e 420 a.C. na área da ágora de Atenas (figura 19). As escavações ali realizadas mostraram como esse templo era circundado em três de seus lados por aleias regulares de arbustos, talvez mirtos e romãzeiras, plantados de acordo com o ritmo das colunas; a vegetação replicava e ampliava o ritmo da geometria construtiva.

Além dos pequenos bosques consagrados aos deuses, havia aqueles dedicados aos heróis: em todas as regiões, as tumbas dos antepassados dos clãs familiares, bem como as dos fundadores da cidade, eram sombreadas por arvoredos investidos de personalidade mística (figura 20). Eram carvalhos e oliveiras cujos frutos não podiam ser jamais apanhados, ou de ciprestes considerados de tal forma sagrados e invioláveis, que os atenienses puniam com a morte qualquer ofensa feita a essas plantas.

A Grécia arcaica foi o lugar de origem de uma outra forma compositiva muito apreciada na Antiguidade: o ginásio. A gênese desse ambiente está ligada aos jogos ao ar livre, dos quais os mais famosos se realizavam em Olímpia, em honra aos deuses e heróis. As competições aconteciam em recintos sagrados, sombreados por arvoredos: na área do istmo, por exemplo, onde existia um bosque consagrado a Poseidon, o espaço destinado aos jogos era plantado com linhas regulares de pés de figo e adornado de estátuas dos vencedores. Com o aumento da importância dos jogos, nos quais se enfrentavam atletas provenientes de várias cidades, nasceu a exigência de haver locais em que os jovens pudessem se exercitar nas especialidades agonísticas. Surgiu, assim, a partir do século V a.C., uma tipologia de espaço verdejante que foi denominada ginásio e que se difundiu em muitas das principais cidades gregas. Eram lugares que consistiam ao mesmo tempo em espaço para atividades atléticas, em jardim para os encontros dos habitantes e em local de instrução, frequentemente conectados a sítios de culto, a tumbas de antigos heróis e de homens honrados.

Figura 19
Atenas, Templo de Hefesto, 460-420 a.C.

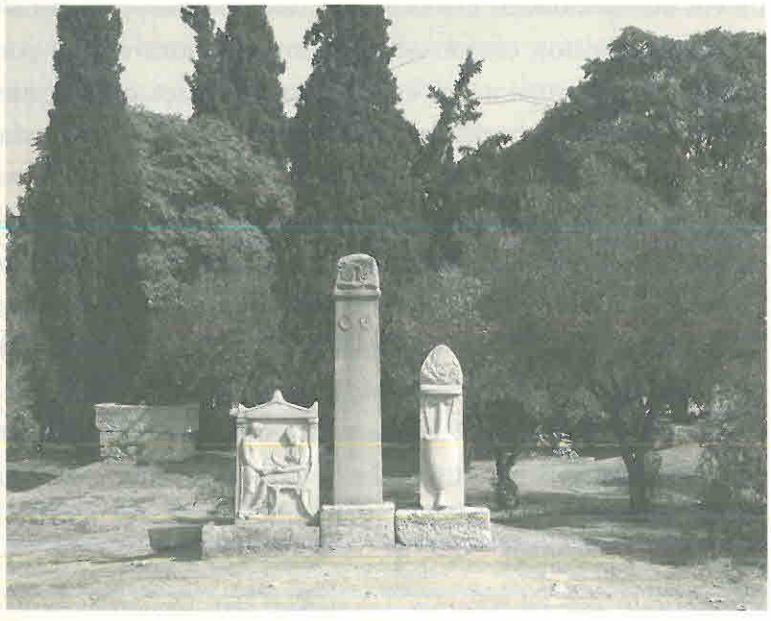


Figura 20
Atenas, Cemitério do Cerâmico, estelas funerárias, século IV a.C.

Deve-se acrescentar que esses espaços verdes compensavam em parte a falta, na Grécia urbana, de hortas e jardins privados ligados às residências. Tanto nos assentamentos surgidos de forma irregular (por exemplo, Atenas), quanto naqueles planejados (como Mileto ou Priene), as casas individuais eram de

modestas dimensões e, uma vez que a água era insuficiente, não tinham nenhuma plantação em seu interior, mesmo quando apresentavam pátios porticados.

Um dos ginásios mais famosos e antigos de Atenas foi aquele chamado *Akademe*, "Academia", a partir do nome de um altar dedicado ao herói Academo, que se achava em seu interior. Outros sítios sagrados encontravam-se em seu entorno imediato, como a área onde cresciam as doze oliveiras consagradas a Atena, uma das quais se dizia ter nascido de uma muda da oliveira que a própria deusa tinha plantado perto do Erecteion. No século V a.C., foi levada água corrente para lá, e o lugar se transformou num verdadeiro parque, renomado por seus arvoredos: plátanos, álamos, olmos. Aquele uso foi imitado em outras cidades. Em Esparta, criou-se uma praça circular para exercícios, contornada por um canal atravessado por duas pontes ornamentadas com estátuas: a praça central, em forma de ilha, foi arborizada com plátanos e, por isso, chamada *Platanistas*. Pausânias (*c.*110-180 d.C.), autor grego que viveu em plena época imperial romana, lembra como existia em Corinto um antigo ginásio, ainda em uso no seu tempo, situado perto do teatro, no lugar em que jorrava uma fonte e onde se encontravam "assentos feitos para que ali os frequentadores se refrescassem no verão" (*Descrição da Grécia*).

Platão (428-347 a.C.) usou as alamedas da *Akademe* para as discussões com seus discípulos, até que transferiu o ensino para um espaço verde, de sua propriedade, onde mandou erguer vários pavilhões nos quais vivia com os alunos. Estando situado em suas adjacências, também o jardim de Platão foi chamado Academia.

Aos poucos, todo filósofo que tivesse uma escola própria julgou oportuno possuir um jardim para desenvolver o ensino, onde houvesse altares, tumbas, passeios arborizados com assentos e estátuas, hipódromos: conjuntos verdejantes que não deixaram vestígios arqueológicos precisos o suficiente para

reconstituir sua organização espacial, mas que influenciaram poderosamente a arquitetura e a urbanística romana.

Epicuro (341-270 a.C.), quando se estabeleceu em Atenas por volta de 306 a.C., adquiriu uma casa com um amplo jardim onde colocou sua escola, a qual também admitia mulheres: pelo ambiente em que se reunia, o grupo ficou conhecido pelo nome de "filósofos do jardim". O ginásio que Aristóteles (384-322 a.C.) possuía, em vez disso, era denominado *Lykeion*, "Liceu", e o grupo de estudiosos que o frequentava foi chamado, por causa das discussões que aconteciam durante os passeios ao longo de suas alamedas, de "peripatéticos". Por ocasião de sua morte, o filósofo deixou o ginásio a seu aluno Teofrasto (371-287 a.C.), que ali continuou o ensino, possivelmente implantando hortas reservadas ao estudo das plantas medicinais.

Como já haviam feito os egípcios, também os gregos introduziram, nas várias expressões artísticas, elementos decorativos inspirados na flora: a produção cerâmica, desde as épocas mais antigas, oferece um extraordinário repertório de formas derivadas do mundo natural, enquanto elementos inspirados nas folhas de acanto, ou nas plantas de hera e videira, tornaram-se parte dos atributos das ordens arquitetônicas clássicas (figuras 21 e 22). A sensibilidade particular para o ambiente emerge também na relação entre construções monumentais e paisagem. Enfatizando a harmônica justaposição entre a ordem natural dos lugares e as geometrias primárias das arquiteturas, a localização de templos, ágoras e teatros foi cada vez mais atentamente estudada, para que os edifícios tirassem partido do espetáculo da paisagem e agregassem maior significado simbólico. Os templos foram frequentemente dispostos em posições elevadas, de modo a fazer perceber a extensão territorial de sua proteção: em Atenas, o *Partenon* surgiu no topo da acrópole e, em Delfos, o Templo de Apolo foi colocado sobre as rochas do Parnaso. Para a construção dos grandes teatros, em Atenas, Delfos, Epidauro, Pérgamo, em vez de terrenos pla-

nos, deu-se preferência a sítios em encostas, tirando-se proveito da elevação para acomodar as arquibancadas, e com isso obter bons efeitos acústicos e acesso às vistas espetaculares da paisagem.

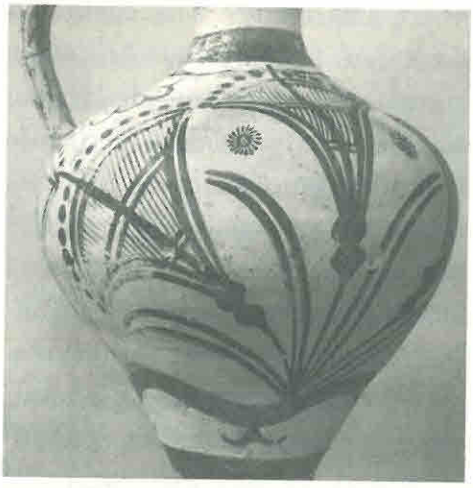


Figura 21
Vaso da época minoica, século XX a.C. A decoração apresenta um motivo de plantas aquáticas.

Figura 22
Alphonse Defrasse, detalhes da ordem coríntia no Templo de Esculápio em Pérgamo, desenho, 1893.

Figura 23
Pérgamo, Teatro da Acrópole, século III a.C.

Construção do território e centuriação na época romana

A herança que a civilização romana deixou inscrita na paisagem da área mediterrânica e da Europa continental é ampla: os sistemas funcionais realizados pelos arquitetos romanos, na forma de estradas e aquedutos, muitos dos quais em uso até séculos mais recentes, evidenciaram uma intensa ação antrópica sobre a paisagem e influenciaram a distribuição territorial das populações.

As estradas romanas modificaram profundamente o ambiente. Desenhadas segundo traçados os mais retilíneos possíveis e ininterruptos, sobrepuseram-se ao relevo com imponentes obras técnicas: transpondo pântanos por meio de aterros, atravessando vales e rios sobre pontes e viadutos, penetrando montanhas através de túneis, evitando terrenos inundáveis e maleitosos com cortes à meia encosta sobre as colinas. Os aquedutos, por sua vez, foram obras extraordinárias e inovadoras: realizados por contingentes do exército sob a direção de engenheiros hidráulicos, corriam por dezenas de quilômetros ao longo de traçados que, para manter a inclinação o mais suave e constante possível, seguiam as curvas de nível. A água fluía através de canalizações escavadas na rocha, em dutos de chumbo e terracota, sobre viadutos monumentais, de forma a alcançar as fontes nos cruzamentos viários, nos banhos públicos e nas latrinas, ou a ser vendida a particulares para uso pessoal. Justamente a presença dos aquedutos, que abasteciam mais de duzentas cidades do império, tornou possível o extraordinário florescimento dos jardins urbanos, públicos ou privados, que caracterizou a cultura romana.

Mas talvez a marca mais incisiva e duradoura que os romanos sobrepuseram ao ambiente natural foram as centuriações. Ligada à política expansionista de Roma, que fundava novas colônias nas regiões conquistadas ou deslocava populações inteiras sob seu domínio para áreas distantes de seus lugares

de origem, a centuriação foi a técnica da mensuração exata do território e da sua repartição em glebas regulares. Para cada fundação, ou quando uma determinada área era reordenada para ser distribuída, punha-se em ação um sistemático plano de colonização, através do qual as terras circunstantes ao perímetro urbano eram subsidiadas.

Para fazer isso, os campos, assim como o solo urbano, eram subdivididos por meio de uma malha geométrica ideal, ortogonal, cujos pontos de interseção eram definidos com o posicionamento de marcos de pedra, os *termines*. Dessa forma, o terreno para cultivo era subdividido em *centuriae*, sendo a *centuria*, ao menos em teoria, a quantidade de terra necessária para satisfazer as exigências de cem homens. O termo usado para indicar essa unidade de medida da terra tinha origem no vocabulário militar: a *centuria* era, de fato, uma unidade do exército romano composta de cem soldados.

Uma *centuria* correspondia a um quadrado de 200 *iugera*, mais de 50 ha, cujo lado tinha o comprimento de 20 *actus*, aproximadamente 708 m. O espaço englobado pela centúria era delimitado por trilhas, chamadas *decumani*, quando seguiam de leste para oeste, ou *kardines*, quando se dirigiam do norte para o sul (figura 24). A centuriação era precedida de uma obra de levantamento topográfico, realizada para conhecer as peculiaridades da área e decidir as eventuais obras de drenagem e de controle do regime hidrogeológico.

Uma vez que um espaço suficiente de território tinha sido centuriado, as centúrias eram então divididas em lotes e os colonos recebiam os terrenos de acordo com uma ordem predeterminada. Suas dimensões eram especificadas pela lei que autorizava a constituição do assentamento e variavam de uma colônia para outra; de toda forma, era suficiente para manter o colono e sua família. Em Bolonha e Aquileia, por exemplo, os colonos receberam 50 *iugera*, ou um quarto de centúria, portanto 12 ha.

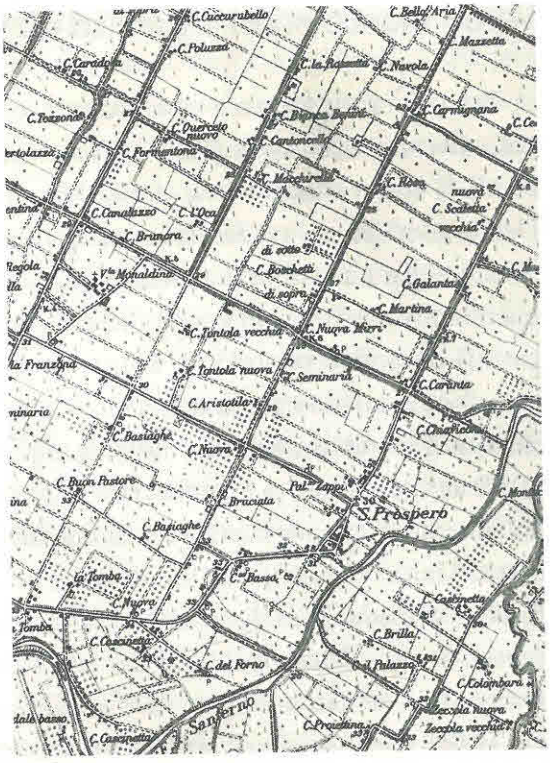


Figura 24
A marca da centuriação romana ainda é legível na topografia da planície do Pó.

Comissários apropriados mantinham uma documentação acurada de todos os lotes e de seus beneficiários, registrando o nome desses últimos sobre um mapa agrimensório da área centuriada. Uma cópia em bronze dessa representação gráfica era exposta publicamente no fórum da cidade ou em suas cercanias.

Assim, a conquista e a colonização romana deram à paisagem agrária uma forma visivelmente organizada: aquele modelo aplicado ao terreno pelos agrimensores romanos tornou-se, aliás, o sinal perceptível da condição jurídica das populações vencidas e das terras conquistadas. Por meio de seu desenho rigoroso, a marca da *centuriatio* romana imprimiu-se sobre muitas planícies da Europa, do norte da África, do Oriente Médio, em regiões distantes entre si, mas onde a orientação dos campos e das alamedas, assim como o traçado das fronteiras e das estradas vicinais, ainda recordam a presença dos colonos romanos.

Verde monumental e público na Roma antiga

Foi em época romana que parques e jardins receberam uma diversificação tipológica e uma forma de integração com a cidade como jamais havia acontecido antes daquele tempo. Dessas arquiteturas verdes nós conhecemos muitas características. Se, para as culturas precedentes, as reconstituições frequentemente se baseiam em hipóteses, o desenvolvimento dos jardins durante o período da Roma republicana e imperial é bem documentado a partir do século II a.C., graças às numerosas fontes literárias e aos testemunhos arqueológicos.

Os autores latinos já reconheciam, entre as razões do desenvolvimento da grande capital, a feliz combinação entre relevo e clima. Marco Túlio Cícero (106-43 a.C.) observava que, à fundação da cidade, Rômulo "escolheu um lugar salubre e rico em fontes; de fato, ali há colinas que são ventiladas e que ao mesmo tempo dão sombra aos vales" (*Da república*); e Marco Vitrúvio Polião (que viveu no século I a.C.) escrevia que "a mente divina colocou a cidade do povo romano em uma egrégia e temperada região, para que conquistasse o domínio do mundo" (*Da arquitetura*).

Roma nasceu sobre colinas cobertas de bosques que garantiam um ambiente adequado à caça e ao pastoreio, e sua gente nunca se esqueceu dessa característica primordial de civilização rural, originada no mundo silvestre-pastoril. Com o crescimento da urbanização, muitos dos bosques desapareceram por completo, ou porque foram alqueivados e colocados para o cultivo, ou porque foram englobados pelo perímetro urbano. No entanto, restaram algumas faixas de terreno isoladas, protegidas pela tradição, sacralizadas e dedicadas a evocar os mitos da fundação e as divindades que a haviam favorecido. Eram os *lucus*, os bosques sagrados, os quais se identificavam com a própria história da cidade, transmitindo o duradouro vínculo com o ambiente das origens e assinalando os lugares específicos em que determi-

nados eventos tinham acontecido. Mesmo na época de sua máxima expansão, Roma continuou, assim, a abrigar em seu seio fragmentos reverenciados das matas de azinheiras, faias, carvalhos-da-europa, tílias, falsos-plátanos, pinheiros e loureiros que recobriam as sete colinas antes de sua fundação e guardavam os mitos e as lendas que contavam o nascimento da cidade.

Aqueles trechos de bosques sagrados faziam contraponto a amplos jardins regulares, colocados ao lado ou no interior dos principais edifícios públicos. O prestígio intelectual da Grécia levou, de fato, a imitar seus verdejantes locais urbanos de discussão filosófica e atividade atlética: os espaços abertos circundando templos, anfiteatros e termas foram arborizados à maneira dos ginásios atenienses. Foi uma tradição iniciada por Cneu Pompeu Magno (106-48 a.C.), personagem político e general que, entre 61 e 55 a.C., mandou construir um complexo público conhecido como *Porticus Pompeiana*, que continha uma grande praça porticada, ao fundo da qual se encontrava um teatro. O pórtico encerrava um jardim arborizado de quase 1 ha, com estátuas e fontes, atravessado por uma alameda central ladeada por colunas e voltada para o pequeno templo dedicado a Vênus que se erguia sobre a arquibancada do teatro.

Na época imperial, os grandes complexos termais foram cercados por jardins regulares arborizados, enquanto os templos maiores tiveram amplos jardins ao seu redor. Intervenções verdes não faltavam nem mesmo no interior das áreas mais monumentais. O *Forum Pacis*, cuja construção foi determinada pelo imperador Vespasiano após as guerras judaicas e realizada entre os anos de 71 e 75 d.C. em forma de grande abside com quatro pórticos, tinha no centro uma enorme praça verde com canteiros e fontes. Uma praça porticada ainda maior, com uma estátua equestre do imperador e quatro aleias arborizadas, antecipava a entrada da Basílica Ulpia, no fórum cuja construção foi por Trajano inaugurada em 112 d.C. À maneira oriental, árvores como os ciprestes cingiram e coroaram posteriormente

os principais monumentos sepulcrais que se erguiam no centro de Roma, como os mausoléus dedicados a abrigar as cinzas de Augusto ou de Adriano.

Também é na Roma antiga que encontramos os primeiros exemplos de jardins nascidos para uso privado, mas abertos e desfrutados por todo o público urbano: célebres são os hortos de Caio Julio César (100-44 a.C.), o imenso parque situado no limite da cidade, na margem direita do Tibre, que o governante em seu testamento deixou como herança ao povo romano. São igualmente importantes, por sua localização na área central do Campo Marzio, os jardins adjacentes às mais antigas termas públicas de Roma, construídas pelo general Marco Vipsânio Agripa (63-12 a.C.); o espaço verde era enriquecido por um pequeno lago alimentado pelo aqueduto que abastecia os banhos. Também nesse caso, à morte do governante, todo o complexo foi deixado para o uso público.

A função sanitária do verde no ambiente urbano foi lembrada pelo maior teórico de arquitetura e urbanística da época antiga, Vitrúvio, que em seu célebre tratado, *Da arquitetura*, escreveu:

> Portanto, visto que nos lugares abertos os humores prejudiciais ao corpo são absorvidos pelo ar [...], eu creio que nas cidades seja, sem dúvida, oportuno construir ao ar livre passeios muito amplos e ricos em plantas ornamentais.

Jardins domésticos

Se o *lucus* foi um lugar da memória, animado pela apreciação da natureza vital e pelo sobrenatural nela expresso, a tradição do *hortus*, ou da gleba originalmente cultivada para as necessidades familiares e que ladeava a moradia, surgiu da matriz agrícola tão presente na cultura romana. O termo derivou do grego *orthós*, "reto" e, em sentido figurado, também "delimitado" por uma sebe ou um muro, como era justamente aquele terreno de

pequenas dimensões no qual se cultivavam hortaliças e plantas frutíferas. Com a progressiva afirmação de técnicas agrícolas mais avançadas, aprendidas dos etruscos ou provenientes da Magna Grécia, levando à difusão de culturas organizadas em plantações, e com os sucessos militares que fizeram crescer em Roma a mão de obra escrava, a produção agrícola ligou-se a propriedades cada vez maiores, afastando-se do ambiente urbano.

O utilitário *hortus* assim mudou progressivamente o seu caráter e, a partir do século II a.C., transformou-se preferencialmente em um espaço aprazível, dedicado ao entretenimento e ao repouso nas cidades então densamente construídas. Ao termo *hortus* reuniu-se aquele mais descritivo de *viridarium*, espaço verdejante. Embora sem perder totalmente a função alimentar, esse ambiente se consolidou como jardim interno na residência: uma agradável área de estar e de convívio social. É preciso lembrar, de fato, que a casa romana era um lugar de atividades tanto domésticas quanto públicas e que o jardim constituía um ambiente adaptado para usos diversos: favorecia a meditação discreta e isolada, mas constituía ao mesmo tempo a moldura verde dos encontros sociais, por meio dos quais o proprietário procurava dar ao visitante uma imagem da sua própria riqueza.

Em Pompeia, ainda é possível perceber a relação existente entre a casa urbana romana e o jardim doméstico. As cinzas do Vesúvio preservaram um ambiente urbano que permite entender a evolução funcional do *hortus*. À época da erupção, no ano 79, algumas das casas mais antigas e modestas de Pompeia continuavam a ter verdadeiros hortos, ricos em árvores frutíferas, enquanto as moradias mais novas, pertencentes a famílias de prestígio, possuíam jardins com traçados regulares. A construção de um aqueduto, na época de Augusto, tinha de fato garantido à cidade uma maior disponibilidade de água para a irrigação e contribuído para fazer modificar muitos dos jardins arcaicos, atualizados para atender à cultura do proprietário, com estátuas, fontes e uma rica vegetação.

De acordo com a tradição itálica, nas casas pompeianas, passado o vestíbulo, atravessava-se normalmente um primeiro pátio menor, chamado *atrium*, inteira ou parcialmente descoberto, em torno do qual se reuniam várias salas. Esse ambiente era totalmente pavimentado e funcionava como implúvio, ou seja, espaço para a captação da água da chuva que descia dos telhados e era canalizada, através de um tanque central, para uma cisterna subterrânea. Depois da construção dos aquedutos, por volta do fim do século I a.C., a exigência da captação de água diminuiu e no lugar dos tanques foram introduzidos canteiros verdes, tanto em Pompeia quanto em Herculano. Do *atrium*, acessava-se o pátio porticado maior, o *peristylium*, situado na parte interna da moradia e da qual constituía o coração. No caso das famílias mais abastadas, esse espaço apresentava um jardim formal amplamente decorado e para o qual se voltava o *tablinum*, a sala de recepção social. A dimensão desse elegante espaço verde, que substituiu o *hortus*, mais rústico, também variava muito, mas sua presença era quase que obrigatória para quem desejasse mostrar o próprio sucesso (figura 25).

A *Casa dos Vettii* pertencia a dois irmãos que exibiam sua prosperidade econômica, obtida com o comércio, por meio de grandes pinturas murais e de um jardim com plantas ornamentais, fontes e estátuas (figura 26). A *Casa do Jardim de Hércules* deve sua denominação a uma edícula que conservava uma estatueta do herói colocada no jardim; é também chamada de *Casa do Perfumista*, por causa do grande espaço verde cultivado com plantas que as pesquisas paleobotânicas identificaram, levando à hipótese de sua utilização para a produção de perfumes. A *Casa da Pequena Fonte* é assim chamada por causa da fonte, revestida de mosaicos policromados e conchas, colocada no centro de um minúsculo jardim o qual compensava suas reduzidas dimensões com a qualidade da decoração (figura 27). Ao contrário, a *Casa do Fauno*, a maior residência da cidade, tinha dois jardins ladeados por pórticos e colocados em sequência (figura 28).

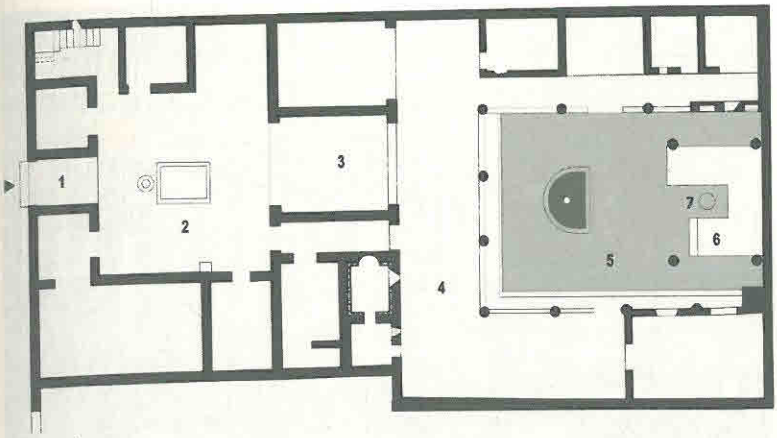


Figura 25
Planta da Casa de Trebio Valente em Pompeia, distribuição interna.
1. Vestíbulo
2. Átrio
3. Implúvio
4. Tablino
5. Pórtico
6. Jardim com fonte
7. Triclínio de verão

Figura 26
Pompeia, Casa dos Vettii. século I a.C.
O peristilo com jardim.

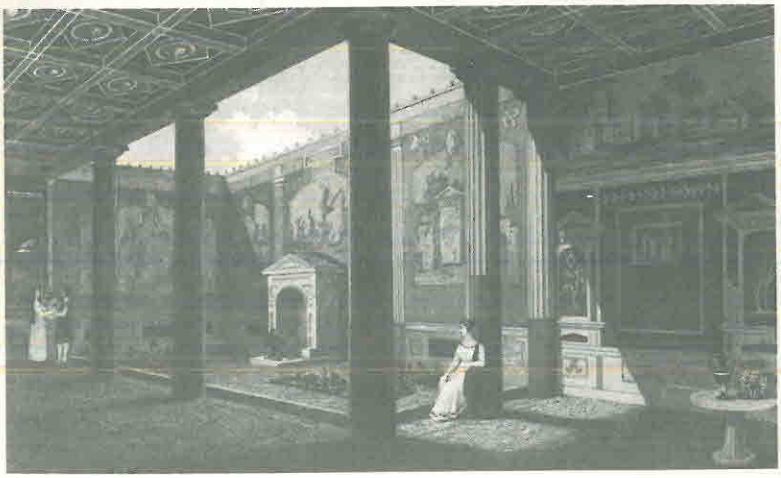


Figura 27
Reconstituição do peristilo da Casa da Pequena Fonte (c.1875 em William Gell e John P. Gandy, *Pompeii: Its Destruction and Re-Discovery*, s.d.).

Figura 28
Pompeia, Casa do Fauno, século I. O segundo jardim.

Os jardins dispostos no peristilo tinham frequentemente no centro um espelho d'água que por vezes assumia formas lobuladas, como na rica *Casa de Meleagro*, onde o tanque era munido de nichos para a deposição das ovas dos peixes (figura 29); ou podiam apresentar um canal chamado *euripus*, em alusão ao nome do braço de mar que separa a ilha de Eubeia da costa grega, às vezes tão grande que constituía o elemento dominante da composição. A vegetação era geralmente plantada de modo regular, em canteiros separados por pequenos caminhos retilíneos, ornados de estátuas, bancos, vasos, pequenas fontes com repuxos. Porém, essa não era a norma, pois o peristilo também podia alojar um pomar informal, conforme mostraram as escavações na *Casa de Julius Polybius*, onde figueiras, pereiras e macieiras estavam plantadas com muita casualidade.

O espaço do jardim, sobretudo quando de pequenas dimensões, era visualmente ampliado por meio do uso de pinturas murais, ao longo do peristilo, que reproduziam cenas de viridários com sebes, arvoredos e pérgulas (figura 30). As pinturas remanescentes constituem um importante documento para conhecer as plantas presentes antigamente: o arbusto mais representado é o oleandro, e distinguem-se, além dele, a

romãzeira, o mirto, o loureiro e o viburno. Entre as flores, há rosas, margaridas, lírios, papoulas, enquanto dos intercolúnios pendem festões de hera. Em Pompeia também se encontra representada a tamareira, na época já introduzida na Itália como planta ornamental, embora não desse frutos.

Figura 29
Pompeia, Casa de Meleagro. O peristilo com o tanque lobulado.

Figura 30
Representação de oleandros e palmeiras. Pintura mural, século I. Pompeia, Casa do Bracelete de Ouro.

Nas casas situadas nas zonas periféricas da cidade, onde a densidade construtiva era mais baixa, além do peristilo verde, podia-se encontrar um segundo amplo jardim na parte do recinto doméstico oposta àquele de entrada. *A Casa de Octavius Quartio* (figuras 31 e 32), por exemplo, apresentava dois espaços verdes distintos: o menor era colocado no pequeno peristilo, enquanto o maior, nos fundos da moradia, tinha a peculiaridade de conter por dois canais perpendiculares entre si. O primeiro euripo corria ao longo do terraço que fronteava o amplo ambiente verde; o segundo, situado a uma cota inferior e medindo mais de 50 m de comprimento, marcava, em vez disso, o eixo central do jardim propriamente dito. A presença na casa de indícios de devoção à deusa egípcia Ísis levou à hipótese de que o nível da água dos canais pudesse ser elevado, de forma a provocar limitados transbordamentos artificiais, metáfora do Nilo fecundador. Durante a escavação foram encontrados, dos dois lados do canal maior, os buracos deixados pelos montantes de madeira dos pergolados, provavelmente cobertos por videiras, que sombreavam duas pequenas alamedas simétricas. Também foi identificada a presença de árvores dispostas em renques, entre as quais carvalhos e plátanos, que reforçavam a regularidade compositiva geral.

Os espaços verdes domésticos não eram, obviamente, uma prerrogativa exclusiva de Pompeia, mas sua fugacidade deixou em outros lugares muito poucos testemunhos. Entre os exemplos mais singulares, estão os jardins descobertos em algumas casas do século II, na cidade romana de *Conimbriga*, nas cercanias da atual Coimbra, em Portugal. O mais célebre é aquele da chamada *Casa dos Jato d'água*, que tinha em seu peristilo um espelho d'água com formas curvilíneas, associado a seis canteiros elevados com bordas de alvenaria, os quais não apenas continham plantas decorativas, mas abrigavam também centenas de pulverizadores por meio dos quais a água era vaporizada no ambiente circunstante (figura 33).

Figura 31

Pompeia, Casa de Octavius Quartio. Jardim com as pérgulas e os canais reconstruídos.

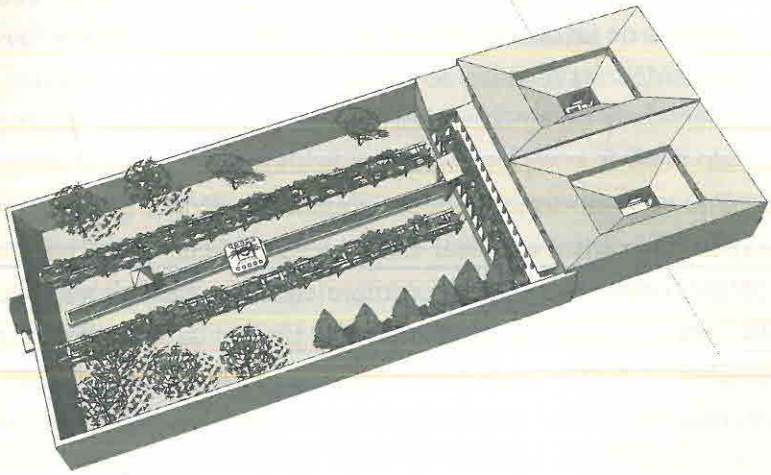


Figura 32

Reconstituição esquemática da Casa de Octavius Quartio em Pompeia, com o grande jardim, o canal axial e os caminhos com pergolados simétricos.

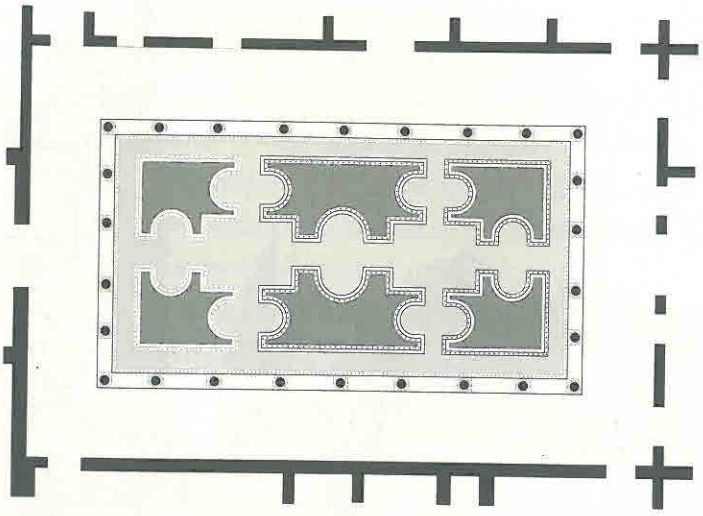


Figura 33
Planta do peristilo da Casa dos Jatos d'Água em Conimbriga, século II.

Vilas urbanas e suburbanas

A nostalgia da frugalidade da Roma arcaica, ao menos como expressão literária, não abandonou a cultura romana nem mesmo nos tempos das grandes conquistas e do luxo disseminado. Os valores morais ligados à vida rural foram frequentemente lembrados pelos escritores que, diante do florescimento de jardins cada vez mais imponentes, evocavam a lição do *hortus* original, onde a natureza generosa instigava o homem a evitar os artifícios da ostentação. No período imperial, seguindo essa voga culta de invocar o passado, continuou-se a denominar *horti* as residências dotadas de grandes parques, construídas dentro da cidade ou em áreas imediatamente suburbanas, mesmo tendo perdido completamente sua finalidade utilitária original.

Por volta do fim da época republicana, Roma iniciou sua expansão política e militar em direção ao Egito e ao Oriente Médio, entrando assim em contato com aquelas culturas que haviam realizado os mais suntuosos jardins da era antiga: os resultados dessas relações não tardaram. Em 66 a.C., o general romano Lúcio Licínio Lúculo (117-57 a.C.), ao retornar das guerras que havia chefiado na atual Turquia contra Mitrídates

VI, rei de Ponto, e contra Tigranes, soberano da Armênia, retirou-se para a vida privada. Utilizando a fortuna acumulada no Oriente, mandou construir em Roma uma suntuosa vila no monte Pincio, circundada por jardins muito vastos, nos quais alojou suas coleções de escultura. Talvez tenha sido ele quem introduziu plantas frutíferas do Oriente Médio, como a cerejeira e o damasqueiro, na época ainda desconhecidas. Na porção norte do mesmo monte, que começou a ser chamado *Collis Hortulorum*, o "Monte dos Jardins", surgiu outro grande parque sobre um terreno, originalmente de propriedade de César, depois adquirido por Caio Salústio Crispo (86-35 a.C.), célebre historiador e ex-governador da Numídia, região do norte da África. Os *Horti Sallustiani* foram o maior jardim monumental da Roma antiga: abrigavam, também eles, uma rica coleção de esculturas e compreendiam, entre outras coisas, um pórtico de 300 m de comprimento, um hipódromo e um templo dedicado à Vênus Ericina.

Em pouco tempo, outras residências com jardins surgiram na cidade, suscitando admiração, mas também a reprovação por parte dos moralistas, que criticavam essa ostentação de luxo. Suas vozes, contudo, não detiveram o fenômeno, uma vez que novos parques eram então considerados motivo de orgulho e honra para os protagonistas da vida pública. Nas últimas décadas da República, as famílias patrícias rivalizavam na criação de parques majestosos, que misturavam ao verde pavilhões para uso em momentos diversos do dia ou nas diferentes estações do ano, pórticos para passeio, fontes, termas, pequenos templos, viveiros de peixes e canais, estátuas e obras de arte: Pompeu escolheu o setor do Campo Marzio; Lívio Druso, Cássio e César, a margem direita do Tibre; Mecenas, o monte Esquilino. A cidade mudou de feições, e os *horti* assumiram, na época imperial, um caráter cada vez mais faustoso, pela vastidão, pelas soluções arquitetônicas e cênicas, formando um cinturão verde em torno do centro urbano (figura 34).

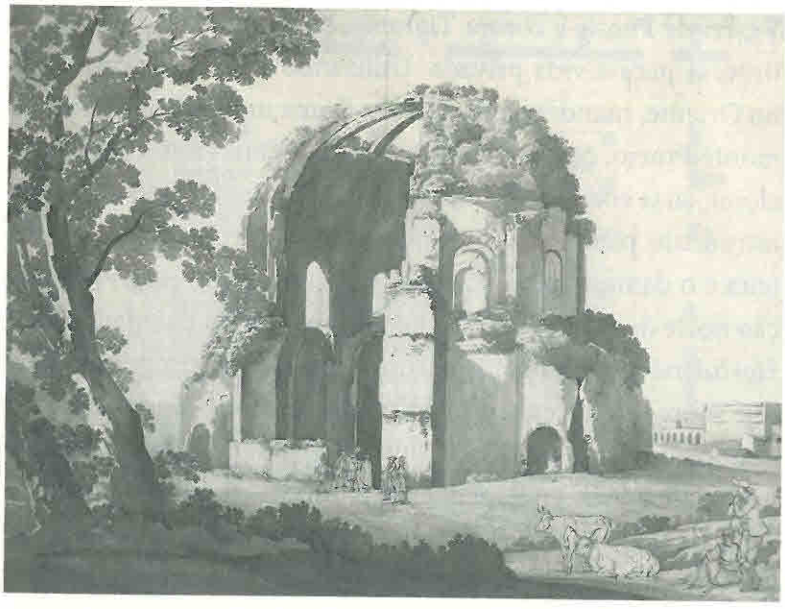


Figura 34
Abraham-Louis-Rodolphe Ducros, *Ruínas do Templo de Minerva Médica*, aquarela, c. 1780. O salão coberto por cúpula aqui representado estava originalmente inserido nos *Horti Liciniani*, jardim imperial no monte Esquilino, em Roma.

Paralelamente aos *horti* situados dentro dos limites urbanos, desenvolveram-se as vilas. O termo *villa* indicava, para os romanos, uma construção em meio ao verde, fora dos muros da cidade. Na época imperial prevaleceu o hábito de distinguir a *villa rustica*, uma verdadeira fazenda, da *villa urbana*, cuja denominação não se referia tanto à localização territorial quanto ao seu caráter de moradia senhorial. Operada por mão de obra escrava, a *villa rustica* era uma empresa agrícola dedicada à produção de culturas de alto valor, como a videira e a oliveira, e à criação de animais. A *villa urbana* era, por sua vez, um lugar de prazer, uma construção dotada de um grande jardim aberto para a paisagem e disposta em belos e salutares sítios, como encostas de colinas ou orlas marítimas e lacustres. Era o lugar para onde o rico cidadão romano se retirava durante alguns períodos do ano, distante da vida tumultuada da cidade, para buscar o contato com a natureza e desenvolver atividades culturais. Na prática, a vila de campo reunia frequentemente ambos os significados: o produtivo e o de prazer, e oferecia ao

rico proprietário e à sua corte a possibilidade de viver isoladamente, distante da frenética vida citadina.

Foram os literatos que promoveram o fenômeno da vida na vila, reconhecendo-a não como uma simples tipologia residencial, mas como um digno modo de vida das classes elevadas. Escritores como Catão, Cícero, Catulo, Horácio e Virgílio expressaram em suas obras um profundo amor pelos cenários naturais e pela vila, na qual o proprietário, circundado pela beleza do campo bem cultivado, saboreava alimentos genuínos e tranquilidade, levava uma vida saudável em contato com a natureza e, sobretudo, tinha tempo para dedicar-se a atividades como o estudo, a conversação erudita, a meditação, a composição de textos. Esse conjunto de ações era abarcado pelo termo latino *otium*; mas um ócio, fique bem entendido, culto e ativo, como aquele procurado e cultivado por Cícero, homem público e orador por excelência, que abandonava com frequência a urbe pelos seus campos, onde recebia um número restrito de amigos. Ele era dono de uma vila na Campânia, às margens do lago de Lucrino, conhecida por seu parque batizado de Academia, de acordo com o exemplo ateniense, e de duas outras vilas ao sul de Roma, a primeira nos Montes Tuscolani, a segunda nas imediações da atual Arpino, sua terra natal. Ampliando, com não pouca retórica, a beleza da paisagem que se desfrutava nessa última, ele escreveu:

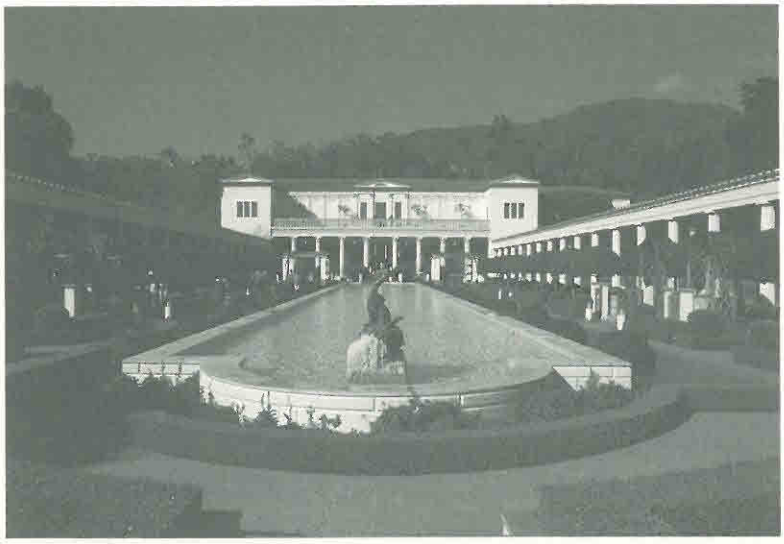
> Eu, sobretudo desde que estive aqui, não consigo saciar minha vista e desprezo as vilas luxuosas, os pavimentos de mármore e os forros artesoados. Como não julgar ridículos aqueles canais artificiais a que chamam Nilo e Euripo, quando se viu esse espetáculo? (*Das leis*).

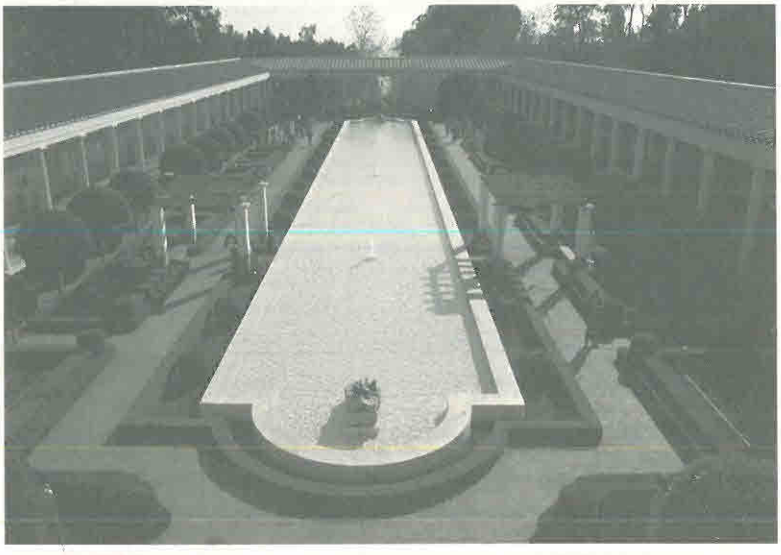
Sua vila predileta era, porém, *Tusculanum*, nas imediações da antiga Tuscolo, talvez no local da atual abadia de Grottaferrata; exatamente ali ele escreveu vários tratados e cerca de sessenta cartas que chegaram até nós.

Grande cantor da idealização literária do campo foi Públio Virgílio Marão (70-19 a.C.), que introduziu nas *Geórgicas* (escritas entre 37 e 30 a.C.) detalhadas descrições das culturas e dos trabalhos agrícolas nas diferentes estações do ano, influenciando um estilo de vida ligado às vilas de campo patrícias.

As vilas com grandes jardins difundiram-se primeiramente nas redondezas de Roma e no Lácio, para depois alcançar, transformadas em uma moda ligada a um estilo de vida aristocrático, as mais distantes províncias do império. Da Península Ibérica à Europa continental, estendendo-se até as frias planícies da Inglaterra, para todos os lugares as grandes vilas com jardim exportaram a ideologia, ao mesmo tempo imperial e intimista, que unia as classes elevadas sob o signo do jardim e da vida no campo (figuras 35 e 36).

Do ponto de vista compositivo, os jardins das vilas apresentavam uma organização geometrizada que descendia da própria arquitetura do edifício, adaptando-se, entretanto, à morfologia da paisagem, por exemplo, através da colocação de terraços em diversas cotas, em encostas ou à beira-mar. Como ocorria nas casas urbanas, a vila relacionava-se frequentemente com a parte central do jardim por meio de um *porticus*, galeria colunada, ligeiramente elevada e adornada com pinturas e esculturas; mas podia apresentar também um *cryptoporticus*, corredor subterrâneo iluminado por aberturas nas abóbadas, usado para passeios de verão e para ligar ambientes diversos. Quando se desenvolviam em vários níveis, os jardins podiam apresentar um *xystus*, terraço-jardim sombreado por pérgulas, de onde se podia apreciar a vista da paisagem. Além disso, era frequente a presença de um *nymphaeum*, ambiente criado à imitação de grutas, com fontes, em que se celebravam as divindades protetoras do lugar e dos ambientes naturais. No verão, os romanos apreciavam as refeições ao ar livre e, por isso, o jardim, às vezes, abrigava uma *cenatio*, sala de refeições estival, em um pavilhão com paredes fenestradas ou inteiramente





Figuras 35 e 36
Malibu, peristilo da vila-museu no J. Paul Getty Museum, 1971-1974. O edifício propõe uma reconstituição parcial da Vila dos Papiros de Herculano e do seu jardim.

abertas para o próprio jardim. As vilas maiores possuíam espaços destinados às práticas atléticas, com piscinas para banhos e, por vezes, um *hippodromus*, lugar originalmente destinado a exercícios equestres que se transformou, a seguir, num amplo adro envolvido por arvoredo, com pequenas fontes e pavilhões para o descanso. Também peixes e pássaros encerrados em vi-

veiros, alegravam o ambiente do jardim, fornecendo ao mesmo tempo carnes para a cozinha.

Horti e jardins de vilas apresentavam árvores e arbustos, sobretudo sempre-verdes de folhagem miúda, podados com formas variadas: geométricas, imitando pessoas e animais, de fantasia. A arte de conferir às plantas ornamentais, mediante cortes precisos, a forma de sólidos geométricos, como esferas e cones, de elementos arquitetônicos, de configurações zoomórficas e antropomórficas, de alegorias históricas e mitológicas, é chamada pelo termo latino *topiaria*. Essa técnica estava muito em voga entre os romanos, que, por considerá-la um dos instrumentos mais indicados para dar identidade sofisticada aos jardins, tinham em grande conta os jardineiros mais hábeis em sua prática. Em alguns casos, combinando formas obtidas através da topiaria e estátuas, chegava-se a reconstituir cenas complexas, de tema épico, religioso ou histórico.

Magníficas pinturas murais de temas naturalistas decoravam os pavilhões e os ambientes das vilas, como no caso da vila urbana construída entre 30 e 25 a.C. e pertencente a Lívia Drusa (58 a.C.-29 d.C.), consorte do imperador Augusto (figura 37). Situado em Prima Porta, a pouca distância de Roma, o complexo erguia-se sobre um contraforte tufácio que domina o Tibre. No século XIX, foi descoberto um ambiente subterrâneo, destinado originalmente à função de triclínio estival, cujas paredes eram inteiramente decoradas com um rico ciclo de pinturas que reproduziam um jardim: árvores frutíferas, arbustos sempre-verdes, plantas floríferas e incontáveis pássaros voando entre as folhas. Ali se comia no verão, em ambiente fechado e fresco, mas circundado pelo ambiente externo reproduzido nas paredes.

Algumas descrições redigidas por Caio Plínio Cecílio Segundo, chamado Plínio, o Jovem (61-113), que nos chegaram através de seu significativo epistolário, exerceram grande influência sobre as gerações futuras, especialmente sobre os

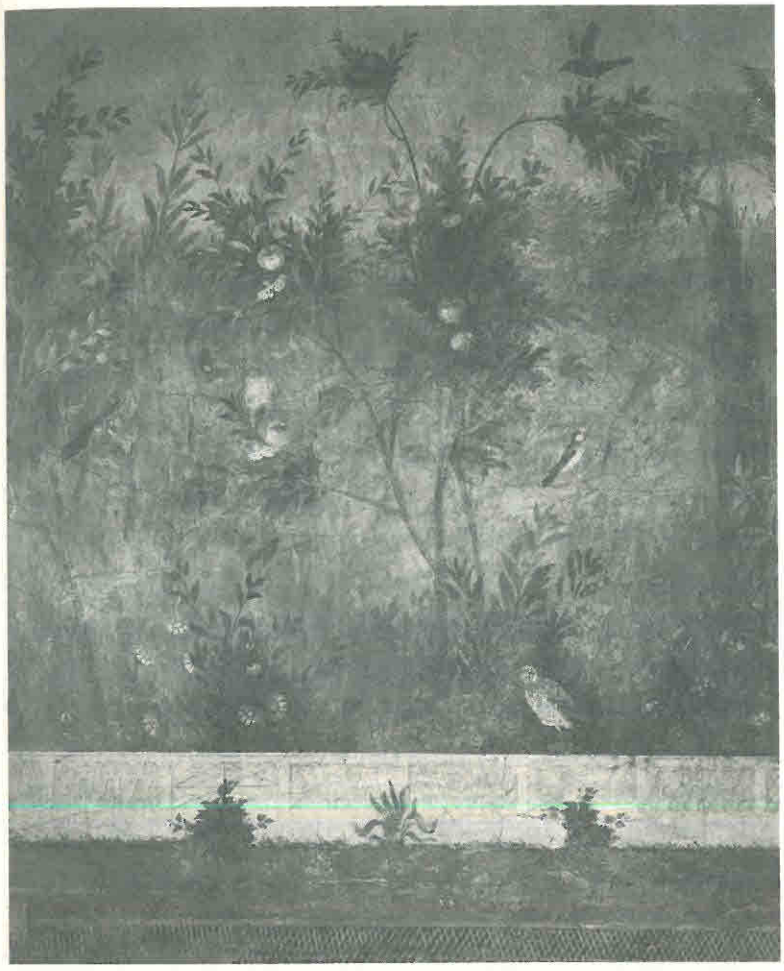


Figura 37
Detalhe de um dos afrescos que ornamentavam a Vila de Lívia em Prima Porta, século I. São reconhecíveis uma romãzeira, rosas e margaridas.

grandes criadores de jardins da Itália renascentista. Em duas cartas, datadas entre 97 e 107 d.C., Plínio descreve a vila urbana situada na praia de *Laurentum*, ao longo da via Laurentina, nas proximidades de Óstia, e a grande vila, em parte urbana e em parte rural, situada perto de Città di Castello, no alto vale do rio Tibre. A primeira é descrita como "confortável, mas que não precisa de grande manutenção" (*Epístolas*), o que sugeria dimensões um tanto modestas. Mas a proximidade da vila em relação a Roma, sua posição perto da orla marítima e, sobre-

tudo, a cativante descrição que Plínio fez dela na tentativa de convencer o destinatário da carta, seu amigo Gallo, a visitá-la, tornaram a missiva uma fonte literária de primeira importância para as muitas tentativas de reconstituição arquitetônica que, com o tempo, se sucederam (figura 38).

Plínio amava muito aquela casa, disposta sobre a orla de bosques e cujas salas se abriam para belos panoramas. Do triclínio principal, "onde se ouve o barulho do mar agitado, mas atenuado pela distância", viam-se o jardim e o passeio, "debruado de buxos, e de alecrim onde o primeiro falta, uma vez que o buxo, quando protegido pelo edifício, conserva todas as suas folhas, mas ao ar livre e exposto ao vento, embora distante do mar, é ressecado pela salinidade". Justamente por causa da problemática vizinhança do mar, o *hortus*, como o chama o autor, era de modesta extensão e com poucas espécies vegetais. Além da parte mais formal, descrita sucintamente, ali se encontravam sobretudo figueiras e amoreiras, "visto que o terreno, que lhes é muito favorável, acaba sendo maligno para todas as outras árvores".

Muito mais rico devia ser o jardim da vila que Plínio possuía no alto vale do rio Tibre, descrito em outra carta que se detalha apenas a zona senhorial do edifício, enquanto as esca-

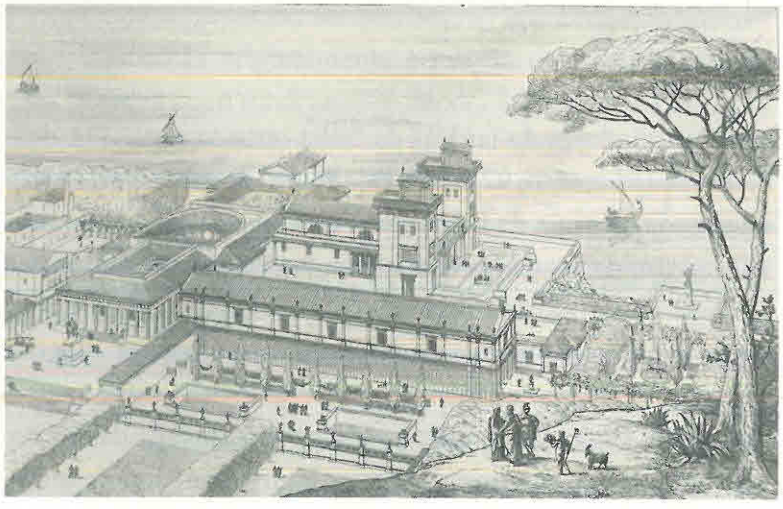


Figura 38
Reconstituição arquitetônica da Vila Laurentina de Plínio, o Jovem (em Jules Frederic Bouchet, *Le Laurentin maison de campagne de Plin-le-Consul*, 1852).

vações arqueológicas demonstraram que a porção residencial fazia parte de uma grande fazenda produtiva. Circundada por bosques de grandes árvores e prados rústicos e floridos, a vila, no fundo do vale fluvial, contava com hortas e vinhedos, ao lado de ambientes verdes destinados ao lazer. A descrição de Plínio é fragmentária demais, e por isso fica difícil reconstituir o desenvolvimento efetivo do complexo. De acordo com o texto, o edifício principal era fronteado por uma galeria porticada em forma de "U": pelas laterais podia-se ingressar nos ambientes principais da casa, enquanto o trecho central dava acesso a um pequeno pátio verde. Esse pátio possuía plátanos contornando uma fonte, e ao seu redor havia outros cômodos, entre os quais um ambiente descrito de maneira detalhada, por ser decorado com pinturas representando árvores e pássaros. Diante do pórtico situava-se o jardim principal, erguido sobre o vale, com canteiros de plantas floríferas e fronteado por sebes de buxo cortadas em formas geométricas e de animais. Seguia-se um terraço mais baixo, coberto de plantas de acanto e atravessado por pequenas alamedas ladeadas por buxo trabalhado em topiaria, ao qual se sucedia um belveder circular, decorado com buxo cortado em formas variadas e com árvores anãs.

Ao lado da vila encontrava-se, além disso, uma piscina para natação, e dali se subia para um terraço onde se erguiam alguns pavilhões dos quais se avistava um vinhedo que subia pelo monte. Um criptopórtico levava a um triclínio voltado para a porção do parque que Plínio considerava a mais bela: o hipódromo, envolvido por aleias de plátanos cujos troncos eram cobertos de hera. O caminho que ladeava o hipódromo atravessava pequenos bosques de ciprestes que formavam áreas sombreadas em alternância com zonas ensolaradas, destinadas ao cultivo de rosas. As alamedas eram demarcadas por sebes de buxo cortadas de inumeráveis modos, até com desenho de letras, para formar os nomes do jardineiro e de seu patrão. Uma mesa curva, para banquetes ao ar livre, era sombreada por um

pergolado revestido de videiras que cobriam também um pavilhão inteiro destinado ao descanso.

As vilas imperiais

No imaginário coletivo, os grandes jardins privados eram um símbolo insubstituível de prestígio público; isso é testemunhado pelo ato do hábil político que foi César, que, ainda em vida, fez divulgar que deixaria seus jardins em testamento ao povo de Roma. Também os imperadores continuaram essa política de prestígio, com uma extensão que evocava os fastos orientais. O exotismo e a monumentalidade das decorações, combinados ao sentimento de invencibilidade de Roma, favoreceram a ideação de complexos descomunais que confrontavam a paisagem, modificada por meio de obras colossais de engenharia e incorporada na cenografia das vilas. Grandes jardins privados foram, por vezes, a causa da ruína de seus proprietários, quando os imperadores consideraram que a exibição de poder econômico expresso pelos jardins reforçava a exclusividade do poder imperial.

Tibério (14-37 d.C.) teve seu nome associado a pelo menos dois lugares extraordinários. O primeiro é a *Vila de Sperlonga*, na costa do mar Tirreno, em um ponto em que a faixa rochosa apresenta uma grande gruta. Essa gruta foi em parte adaptada com a introdução de um triclínio e de outros ambientes, mas, sobretudo, transformada em uma espécie de gigantesca cenografia que pretende evocar a história de Ulisses. Em uma cavidade artificial, no fundo da caverna, foi erguido um grande grupo escultórico representando o ciclope Polifemo, cegado por Ulisses, e por seus companheiros, enquanto no centro do tanque circular escavado na superfície da gruta foi colocado um segundo grupo, representando o ataque de Cila ao navio do herói grego.

Ainda maior e mais luxuosa era a *Vila de Capri*, na qual Tibério se refugiou nos últimos anos de sua vida. O imperador mandou erguer vários complexos, conectados entre si por alamedas arborizadas, de modo a transformar a ilha inteira em uma mastodôntica vila imperial. O principal núcleo ainda visível, construído na extremidade oriental da ilha e conhecido pelo nome de *Villa Iovis*, está situado em uma posição quase inacessível, num escarpado monte sobre o mar, de onde domina toda a paisagem do golfo (figura 39).

Nero (54-68 d.C.) também se revela um personagem de extraordinária sensibilidade para a paisagem. No centro de Roma, aproveitando as demolições que se seguiram ao incêndio do ano 64, criou um imenso jardim de mais de 25 ha entre as encostas dos montes Esquilino e Palatino: a *Domus Aurea*. O grande parque desdobrava-se às margens de um lago artificial em torno do qual, como lembrava o historiador romano Gaio Suetônio Tranquilo (*c.* 70-140 d.C.), se erguiam palácios e vilas para as festas imperiais e sobretudo uma paisagem rural integralmente reconstituída no coração de Roma, "uma extensão do campo, onde se encontravam plantações, vinhedos, pastos e

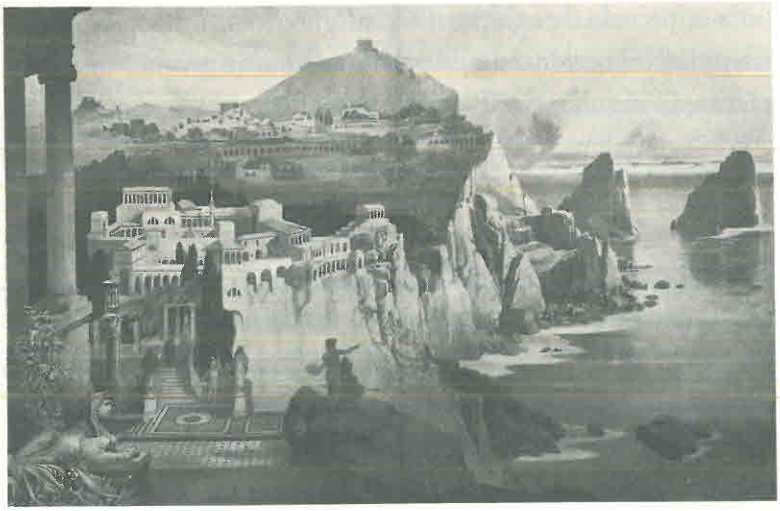


Figura 39
Reconstituição fantástica da ilha de Capri como Vila de Tibério (em Carl Weichardt, *Le palais de Tiber*, c. 1910).

bosques, que continha uma infinidade de animais domésticos e silvestres" (*A vida dos doze césares*).

Deve-se a Nero também um segundo edifício em posição insólita, a *Vila de Subiaco*, em uso no ano 60 d.C. Ali o complexo era constituído por uma série de pavilhões separados, dispostos, simetricamente talvez, sobre as vertentes opostas do íngreme vale do rio Aniene, ao longo das margens de três lagos artificiais criados por meio de diques e ligados entre si por uma grandiosa ponte. A paisagem inóspita e rochosa, o desfiladeiro estreito e coberto de bosques, as águas turbilhonantes talvez satisfizessem a predileção do imperador pelas paisagens naturais selvagens.

A vila imperial mais conhecida é, porém, aquela concebida pelo imperador Adriano (117-138 d.C.) perto de Tivoli e erguida entre os anos de 118 e 138, cobrindo uma extensão de cerca de 120 ha, em uma área ligeiramente montanhosa e atravessada por dois pequenos vales (figura 40). Consistia em uma série de estruturas – salões de banquete com jardins adjacentes, teatros, bibliotecas, termas, ninfeus e espelhos-d'água, alojamentos para a criadagem e para os corpos de guarda, hipódromo – dispostos em conformidade com a morfologia do lugar, de maneira a integrar a paisagem com a arquitetura em uma sequência de espaços diferentes. Portanto, o complexo inteiro não foi organizado de acordo com uma geometria de implantação regular, como um corpo edilício unitário, mas antes como uma agregação de partes independentes, coligadas por alamedas, jardins, trechos de paisagem agrária e natural.

Os pavilhões monumentais foram distribuídos segundo uma ordem aparentemente casual, mas na verdade atentamente estudada e determinada pelas cotas do terreno e pelas perspectivas que favoreciam a construção de espaços cenográficos. Para conseguir a integração entre arquitetura e paisagem, foram efetuadas imensas movimentações de terra, construídos terraços artificiais sobre os quais se plantaram jardins, escava-

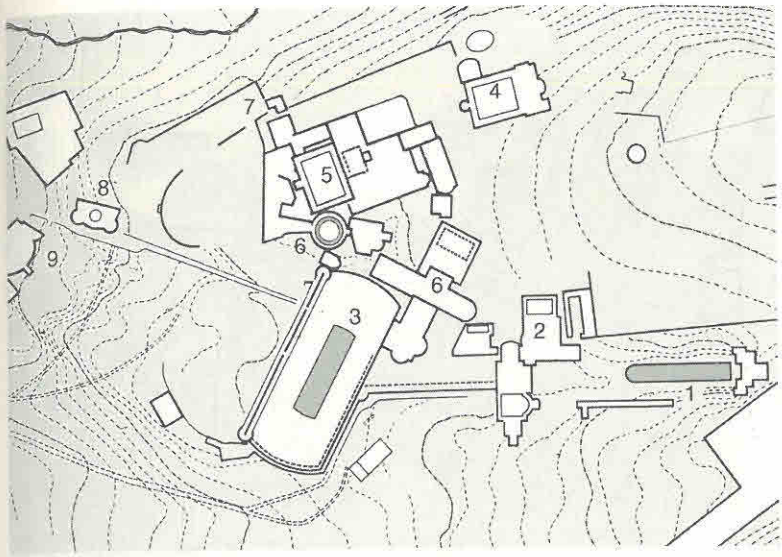


Figura 40
Esquema planimétrico da Vila Adriana em Tivoli.
1. Canopo
2. Grandes termas
3. Pecile
4. Praça de Ouro
5. Pátio das Bibliotecas
6. Vila da Ilha
7. Pavilhão de Tempe
8. Ninfeu de Vênus
9. Teatro grego

dos canais, tanques e toda uma rede de passagens subterrâneas, algumas para trânsito de veículos, de modo a não perturbar o sossego. No final dos trabalhos, as construções e as áreas verdes não se apresentavam separadas, edifícios e jardins não se contrapunham, mas se interpenetravam alternadamente, em um ambiente que fundia a máxima sofisticação da arquitetura com o fascínio da naturalidade.

Algumas partes do complexo foram organizadas em ordenações temáticas, com a finalidade de evocar lugares do império e momentos da vida do imperador. Entre elas, o Canopo, conjunto arquitetônico situado em uma longa depressão do terreno, constituído por um canal delimitado por uma colunata que tem em sua extremidade um grande ninfeu semicircular com êxedra e coberto por uma semicúpula. A presença do canal e de estátuas de caráter egípcio descobertas na área permite identificar o conjunto como uma citação do curso de água que unia Alexandria do Egito à cidade de Canopo, onde se encontrava um célebre *Templo de Serápides* (figura 41). Além disso, há o *Vale de Tempe*, pequeno vale que fecha o complexo da vila,

Figura 41
Tivoli, Vila Adriana, o vale e o canal do Canopo, 118-138 d.C.

a oeste, e para o qual se abre um mirante, provavelmente assim rebatizado pelo próprio Adriano, em memória de um célebre vale da Tessália. O *Pecile*, gigantesca praça arborizada, circundada originalmente por duplo porticado e com uma piscina no centro, é um ginásio construído à imitação dos modelos gregos, talvez do Liceu ou da Academia ateniense, ambos lembrados pelos autores antigos como existentes na vila (figura 42).

Mais que um tranquilo retiro de campo, a vila apresentava-se, portanto, como uma *summa* temática, uma paisagem para as meditações do imperador a propósito do vasto, rico e maduro mundo civilizado romano que ele governava.

A tratadística grega e latina

A época analisada neste capítulo é aquela que viu nascer, na região geográfica da bacia mediterrânica, os primeiros tratados de estudo das técnicas agrícolas e da botânica, obras impor-

Figura 42
Tivoli, Vila Adriana, Vestígios do Pecile, 118-138 d.C.

tantes porque nos transmitiram o patrimônio de conhecimentos sobre as práticas agrícolas disponíveis na antiga Grécia e em Roma. Sobre esses temas, as duas civilizações produziram um número enorme de escritos, ainda que muitos tenham sido perdidos e sua existência seja conhecida por nós apenas pelas citações presentes em obras remanescentes.

O grego Teofrasto, nascido na ilha de Lesbos, depois de ter estudado em Atenas com Aristóteles, herdou a biblioteca e os jardins onde o mestre ensinava, o *Lykeion*, substituindo-o no papel de educador. Teofrasto escreveu muitos tratados, dois dos quais, conhecidos por seus nomes latinos, são dedicados ao mundo vegetal: *Historia Plantarum* e *De Plantarum Causis*. Trata-se de duas das mais antigas obras botânicas conhecidas, nas quais se encontram menções de aproximadamente 550 espécies diversas e são descritos os grandes problemas que o mundo botânico enfrentava. Mesmo não os compreendendo plenamente, Teofrasto descreveu fenômenos como a reprodu-

ção sexuada ou a relação entre vegetação e zonas climáticas; foi, ademais, o primeiro estudioso a perguntar-se como o mundo das plantas podia ser descrito e classificado. É preciso lembrar que Teofrasto foi contemporâneo de Alexandre Magno, o líder macedônico que, em virtude de sua extraordinária habilidade militar e política, derrubou as fronteiras do mundo mediterrânico, provocando, indiretamente, uma grande ampliação do panorama das espécies botânicas conhecidas. A classificação foi então percebida como o instrumento para pôr ordem àquele mundo novo e inesperado.

Se Teofrasto foi considerado o pai da botânica, o cartaginês Mago, que viveu por volta de 350 a.C., é considerado o pai da agronomia. Ele escreveu um tratado em língua púnica, hoje perdido. Quando Roma conquistou Cartago, o senado romano decretou que aquele texto fosse traduzido, e seus fragmentos de fato aparecem nas obras dos autores latinos.

Entre esses últimos, o primeiro a se ocupar da agronomia foi Marco Pórcio Catão (234-149 a.C.), nascido em Tuscolo e conhecido pela alcunha de "Catão, o Censor". Foi autor prolífico, de quem, entretanto, nos chegou uma única obra completa, o *De agri cultura*, coletânea de recomendações para uso do administrador de uma fazenda, que trata de técnicas de cultivo e pecuária, juntamente com aspectos econômicos e práticos.

Assim como Catão, também Marco Terêncio Varrão (116-27 a.C.), oriundo de Rieti, foi um soldado, porém com índole de verdadeiro estudioso. Autor fecundo, deixou uma obra em três livros sobre a agricultura, o *De Re Rustica*, iniciada quando tinha 80 anos e dirigida à esposa, que na época havia adquirido uma fazenda. O tratado, escrito em forma de diálogo, é um manual prático para a gestão de uma empresa agrícola e cobre os temas do cultivo e da criação de gado, peixes e abelhas. A obra do erudito Varrão constituiu uma preciosa fonte de informações para autores como Virgílio, nascido nas proximidades de Mântua, que em vida foi não apenas um grande poeta, mas

também um respeitável naturalista. Entre suas obras, que frequentemente evocam o ambiente campestre, estão as *Bucólicas*, uma idealização da vida pastoril, e as *Geórgicas*, poema didático sobre a vida camponesa em quatro livros dedicados respectivamente ao cultivo dos campos, à cultura das árvores e da videira, à criação do gado e à apicultura.

O mais célebre tratadista de agricultura da época antiga foi, no entanto, Lúcio Júnio Moderato Columela (século I), que nasceu na Espanha, passou a vida no exército e talvez tenha morrido em Tarento. Columela é lembrado por duas obras que nos chegaram: o *De Arboribus*, tratado dedicado à cultura de árvores, originalmente vinculado a um segundo volume, perdido, que tratava do cultivo da videira, e o *De Re Rustica*, obra dedicada à agricultura em nada menos que onze livros, redigida em uma linguagem clara e precisa. Esses escritos são considerados os mais completos e sistemáticos tratados da época romana, cobrindo todos os temas que um bom gestor agrícola devia conhecer: a escolha do local onde criar uma empresa agrícola, o abastecimento de água, o cultivo, a poda, a pecuária, a criação de peixes e a jardinagem. Columela, assim como já havia feito Varrão, incluiu entre os trabalhos descritos também aqueles necessários à manutenção dos jardins.

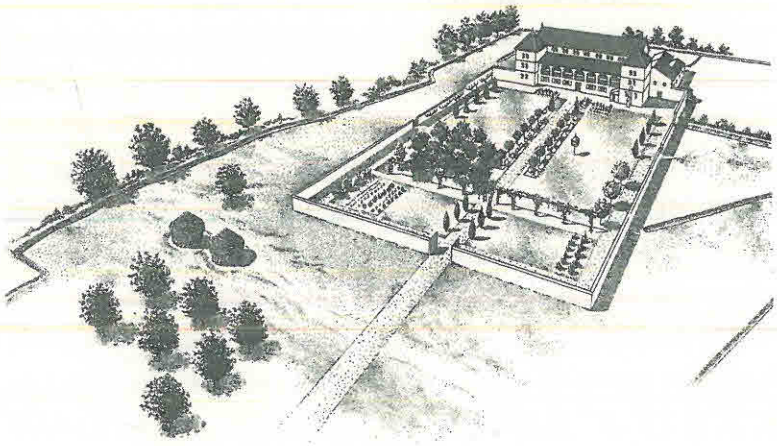


Figura 43
Reconstituição da vila-fazenda romana em Frocester (Inglaterra), século IV. Reconstituição de Eddie Price.

Um naturalista enciclopédico foi, por sua vez, Caio Plínio Segundo (23-79 d.C.), chamado o Velho, para distingui-lo de seu sobrinho, de quem já citamos as cartas. Nascido em Como, também Plínio, o Velho, serviu no exército romano, tendo vivido por longo tempo na Alemanha. Justamente depois dessa experiência, ele escreveu seu primeiro texto sobre temáticas militares, iniciando assim uma extraordinária carreira literária. Nos últimos anos de sua vida, enquanto se encontrava em Miseno como almirante de frota, terminou a monumental *Historia Naturalis*, sua única obra remanescente: trata-se de uma compilação enciclopédica de informações sobre astronomia, química, geografia, história natural, agricultura, medicina, astrologia e mineralogia. O tratado foi completado em 77 d.C., dois anos antes da erupção do Vesúvio, na qual Plínio perdeu a vida por ter se aproximado demais do vulcão, no intuito de observar de perto o fenômeno natural. A *Historia Naturalis*, destinada a tornar-se um texto clássico de referência para os séculos seguintes, constitui um compêndio dos conhecimentos, mas também das crenças, por vezes ingênuas, da época. A obra descreve cerca de mil plantas e contém aprofundamentos originais de alguns setores específicos, como a viticultura, a produção de vinhos, o uso de primitivas estufas feitas de mica translúcida para fazer crescer as hortaliças.

Contemporâneo de Plínio, o Velho, é Dioscórides de Anazarbo, médico nascido na Ásia Menor e que viveu no século I. Ele escreveu em grego um manual dedicado às plantas medicinais, dotado de um rico aparato iconográfico, que teve por séculos uma extraordinária aceitação. A obra, conhecida por seu título latino, *De Materia Medica*, descreve cerca de seiscentas plantas e dá instruções para seu cultivo, colheita, conservação e emprego farmacológico.

Mesmo sem pertinência com o mundo da agricultura e da botânica, é preciso citar, enfim, um último tratado, cujo êxito se deu muito depois de sua redação, sobretudo no período

renascentista. Trata-se do *Pneumatica*, texto técnico de Heron de Alexandria (que viveu no século I) contendo a descrição de aparatos hidráulicos que podiam ser colocados no jardim, na forma de fontes, de jogos de água, de instrumentos musicais movidos pela água e de autômatos, conjuntos de figurinhas animadas pela pressão hidráulica.

A paisagem botânica antiga

Com o nascimento das primeiras civilizações, mesopotâmica e egípcia, cerca de cinco milênios atrás, constituiu-se um primeiro quadro de referência das plantas que, domesticadas e selecionadas para favorecer o desenvolvimento de características particulares, formaram a mais antiga paisagem vegetal dos ambientes nos quais se desenvolvia a vida humana.

A espécie botânica mais representada em baixos-relevos e pinturas murais antigas provenientes daquela área é a preciosa tamareira (*Phoenix dactylifera* L.), que não apenas sombreava os primeiros jardins, mas produzia frutos fortemente adocicados e oferecia infinitas utilizações para as folhas e a madeira (figura 44). O geógrafo grego Estrabão, em seu tratado *Geografia*, fala com admiração dessas palmeiras da Mesopotâmia, acrescentando que delas se obtinham não apenas tâmaras, mas também vinho, vinagre, mel, farinha, fibras para cestos e revestimentos, e que as sementes forneciam matéria combustível e comida para animais. A tamareira, ademais, não era apreciada somente pelas suas utilizações, mas também pela sua capacidade de criar um ambiente de agradável frescor quando plantada em pequenos bosques. Por essa multiplicidade de qualidades, era considerada um símbolo de fecundidade às margens do Tigre, do Eufrates, assim como ao longo do Nilo, e a própria tradição cristã fez dela, mais tarde, o ícone da generosidade de Cristo.

Figura 44
Tamareira, detalhe de mosaicos realizados por artistas bizantinos, início do século VIII. Damasco, Pórtico da Grande Mesquita.

Além das palmeiras, os parques da planície mesopotâmica eram ricos em coníferas e em uma árvore destinada à grande propagação, o plátano (*Platanus orientalis* L.), nativo da área montanhosa da Pérsia, preferido pela beleza de seu porte e pelo denso sombreado. No Egito, em vez disso, extremamente apreciado por sua sombra e por seus frutos, amado até pelos animais, era o sicômoro (*Ficus sycomorus* L.), consagrado a Hathor, divindade feminina da fertilidade, frequentemente representada dentro da copa dessa árvore na condição de provedora de alimento (figura 45).

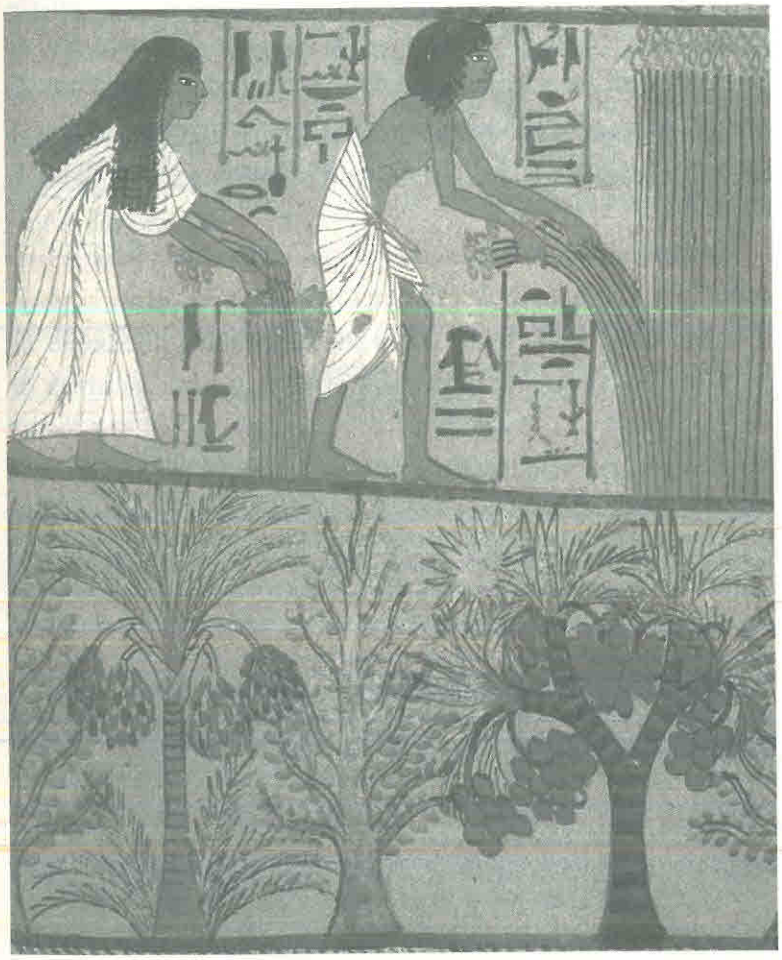


Figura 45
Representação de tamareira, sicômoro e palmeira-africana, pintura mural, final do século XIII a.C. Tebas, Tumba de Sennedjem.

Além das espécies descritas, hortas e jardins abrigavam um panorama de árvores frutíferas relativamente amplo, constituído de espécies todas elas originárias da Ásia central e ocidental: a palmeira-africana (*Hyphaene thebaica* L.), a figueira (*Ficus carica* L.), a amoreira (*Morus nigra* L.), o pessegueiro (*Prunus persica* L., Batsch), a nogueira (*Juglans regia* L.), a romãzeira (*Punica granata* L.). Grande importância tinham também a videira (*Vitis vinifera* L.) e a oliveira (*Olea europaea* L.), duas plantas derivadas, através de uma lenta evolução, de espécies silvestres, valorizadas por seus frutos frescos e pela produção de vinho e óleo.

Outros conjuntos de árvores foram selecionados e cultivados com função decorativa ou por causa de sua madeira, útil na confecção de móveis, construções e embarcações: é o caso da acácia (*Acacia* Mill.), do cipreste (*Cupressus semper-virens* L.), do zimbro (*Juniperus* L.), do cedro-do-líbano (*Cedrus libani* A. Rich.).

No período em que nasciam as civilizações da planície mesopotâmica e a egípcia, desenvolvendo-se substancialmente a paisagem botânica, a bacia mediterrânica, à exceção de sua porção oriental, ainda era marcada por uma natureza de densas boscagens; as árvores frutíferas nativas, em sua forma silvestre, reduziam-se ao medronheiro (*Arbutus unedo* L.), à sorveira (*Sorbus* L.), à macieira (*Malus* Mill.) e à pereira (*Pyrus communis* L.). Através das migrações de grupos humanos provenientes da Ásia ocidental, uma flora diversa começou a enriquecer as áreas de assentamento. Juntamente com os homens, deslocaram-se também as plantas, as quais, por meio do cultivo e da poda, tornaram-se a base da produção local. Da Ásia Menor chegaram, assim, vários tipos de trigo e depois as plantas frutíferas, tornadas a seguir típicas da área mediterrânica: a figueira, a videira, a oliveira e a amoreira.

O que favoreceu essa transferência da flora foram as expedições militares, como a de Alexandre, que levaram para a

Grécia numerosas plantas. Ao débito que a cultura ocidental tem para com a Grécia deveria ser acrescentado também o reconhecimento do papel-chave desempenhado por essa região na transmigração de espécies botânicas utilitárias ou ornamentais. Pela sua localização geográfica, pela extraordinária aventura de Alexandre, pela política de colonização extensiva, a Grécia teve um papel de mediação entre a Ásia e a Europa: através de seu território transitaram, depois de serem ali aclimatadas, plantas asiáticas que se difundiram pela Europa mediterrânea e depois pela Europa continental. É o caso do plátano, do cipreste e de uma infinidade de árvores frutíferas: o pessegueiro, o castanheiro (*Castanea sativa* Mill.), a nogueira, a amendoeira (*Prunus dulcis* Mill.), a nespereira (*Mespillus germanica* L.), a avelaneira (*Corylus avellana* L.), o marmeleiro (*Cydonia oblonga* Mill.), a ameixeira (*Prunus domestica* L.) e o pinheiro-manso (*Pinus pinea* L.), que era cultivado por seus frutos (figura 46).

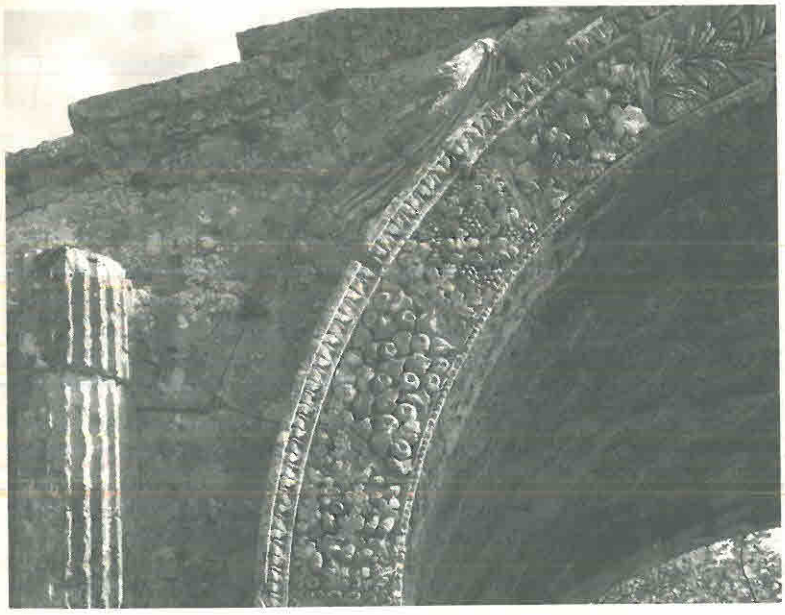


Figura 46
Saint-Remy-de-Provence, Arco Triunfal, início do século I. Detalhe da moldura decorada com frutas, borlas e pinhas.

Elaborando sofisticadas técnicas de enxerto, os romanos aperfeiçoaram a herança grega e incrementaram a difusão daquelas plantas em amplos territórios e zonas climáticas estranhas ao mundo mediterrânico. A eles é atribuído o feito de terem, pacientemente e com sucesso, estendido a cultura da videira até as mais altas latitudes do império. Entre as novas plantas arbóreas trazidas pelos romanos diretamente das regiões asiáticas, estavam o damasqueiro (*Prunus armeniaca* L.), a cerejeira (*Prunus cerasus* L.) e a cidra (*Citrus medica* L.). Apesar do exíguo número de novas espécies introduzidas, com a expansão do império teve lugar aquela transformação da paisagem que viria a marcá-la por séculos através da ampliação do território cultivado, da extensão da tríade oliveira-videira-trigo e dos pomares, do plantio de castanhais em montanhas e de grandes pinheirais em encostas, para fornecer madeira à indústria romana, civil e bélica.

3

O jardim do Islã: funcionalidade e representatividade

Arábia, território difícil

A Península Arábica, região privada de rios permanentes e com índice pluviométrico entre os mais baixos do planeta, abriga o maior deserto de areia do mundo, o Rub al-Khali. Apesar de sua reduzidíssima superfície cultivável, a península apresenta uma antiga tradição agrícola, sobretudo em sua porção sudoeste, naquela área que os romanos indicavam como *Arabia Felix* e que hoje chamamos Iêmen. Na Antiguidade, aquele território foi próspero para o cultivo e florescente para o comércio, quando era habitado por um povo do qual ainda pouco se sabe: os sabeus, que há três mil anos construíram Marib, cidade situada a leste da atual Sanaa. Nos antigos mitos, Marib era a capital do reino da rainha de Sabá, a lendária personagem que foi a Jerusalém para encontrar o sábio Salomão, com grande séquito de camelos carregados de especiarias. Aquela carga preciosa lembra a origem da fortuna do reino feliz: o cultivo de essências raras. Desde os tempos mais longínquos eram cultivadas naquelas regiões, para serem exportadas para o Egito e para o Mediterrâneo, plantas das quais se extraíam o incenso e a mirra, substâncias aromáticas empregadas no embalsamamento e também oferecidas aos deuses, consideradas indispen-

sáveis para o contato com o mundo divino e procuradas como passaporte para a vida imortal. A receita obtida com o cultivo e a comercialização dos aromas permitiu uma organização sistemática do território, baseada no controle das águas pluviais.

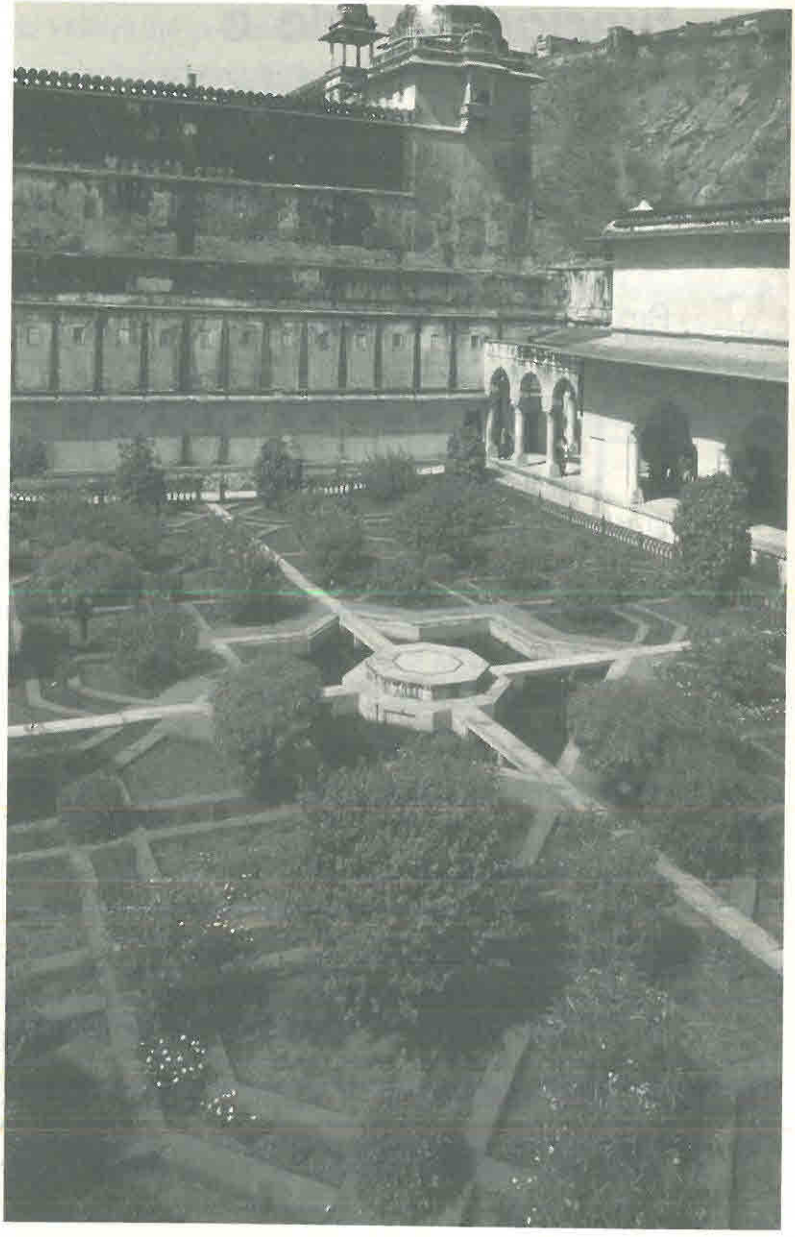


Figura 1
Amber (Rajastão), Forte, jardim situado dentro da zona residencial, século XVII.

Para favorecer as práticas agrícolas, na segunda metade do século VI a.C. foi construído nas proximidades de Marib um grande dique que recolhia num tanque a água dos riachos sazonais das montanhas vizinhas (figura 2). A partir do represamento artificial, desenvolvia-se um prodigioso sistema de irrigação que permitiu à grande cidade, às portas do deserto, mergulhar no verde dos jardins e dos pomares. O dique, do qual restam vestígios ciclópicos, era uma obra espetacular, que constituía uma das maravilhas do mundo antigo. O Alcorão narra o desabamento daquela obra de engenharia hidráulica, ocorrido no século V, atribuindo-o a uma punição divina sob a forma de dilúvio, dirigida a um povo de adoradores dos astros.

Em todo o território do antigo Iêmen, as populações aprenderam a usar os elementos atmosféricos mais sutis: a simples umidade noturna e a geada, recolhidas por meio de complexos sistemas de canalizações diminutas. Eram aproveitadas até as precipitações de cotas altas produzidas por aglomerados de nuvens que, subindo do mar Vermelho, eram detidas pelo planalto montanhoso que corria paralelo à costa, atingindo uma

Figura 2
Marib (Iêmen), restos de obra de alvenaria do grande dique, século VI a.C.

altura de 3 mil metros. Naqueles montes surgiram aldeias fortificadas para a proteção de cisternas que recolhiam água pluvial (figura 3). Essa água era depois canalizada primeiramente para as encostas dos montes – onde as plantações em terraços parecem atingir as nuvens – e, em seguida, para os vales mais próximos, onde se encontravam os maiores centros habitados e se estendiam as áreas de cultivo (figura 4).

Figura 3
Hababa (Iêmen), cisterna para o recolhimento de água da chuva situada no interior do núcleo urbano.

Figura 4
Região de Manakha (Iêmen), montanhas terraceadas à cota de 2 mil m.

No restante da Península Arábica, as culturas se concentravam nos verdejantes oásis de planície, surgidos em torno das raras nascentes do ambiente desértico, onde dominava a tamareira, cujas copas proporcionavam uma sombra fresca e um microclima do qual as outras culturas tiravam vantagem. Canalizações de pedra, rasgadas na terra segundo traçados geométricos e reguladas por barragens, distribuíam da maneira mais eficaz e sem desperdício aquela água de nascente, vital para a irrigação (figura 5).

Foi nesse ambiente que se desenvolveu a nova religião pregada por Muhammad, filho de Abdallah, conhecido por nós como Maomé (*c.* 571-623 d.C.). Quando de sua morte, a religião introduzida por ele estava confinada a algumas zonas da península Arábica, e a população que a tinha acolhido, os árabes, viviam ainda no interior daquela região. Em pouco mais de um século da morte do Profeta, constituiu-se um império que na Ásia ultrapassava as fronteiras da China e avançava, a ocidente, ao longo da costa do Mediterrâneo até o Atlântico, compreendendo algumas regiões da Europa: uma área imensa, na qual a religião oficial era a islâmica e onde o árabe estava prestes a se tornar a principal língua dos negócios públicos. O cenário geopolítico da época clássica mudou radicalmente; a conquista árabe pôs fim ao secular conflito entre os impérios romano e persa pelo controle das rotas de caravaneiros que ligavam o Oriente e o Ocidente: pela primeira vez depois de Alexandre Magno, um território que se estendia da Ásia central ao Mediterrâneo unia-se em um único império.

A extraordinária difusão do Islã tornou-se possível graças a um processo de conquista militar, ao qual se acrescentou certo grau de tolerância em relação às culturas das populações subjugadas. Os árabes não tentaram apagar a cultura dos povos conquistados nem os obrigaram a arabizar-se. Assim, os conquistadores entraram em contato com civilizações cujas formas de arquitetura da paisagem eram de tradição secular:

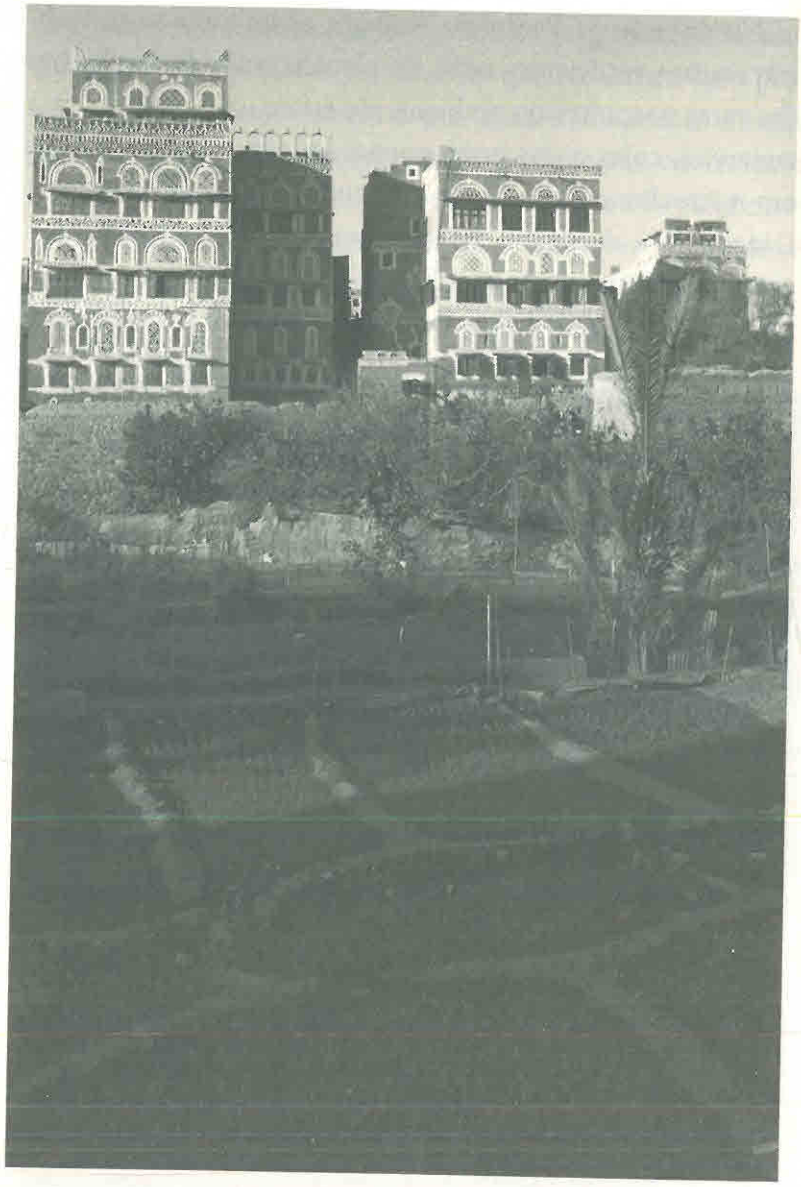


Figura 5
Sanaa (Iêmen), hortas dentro da cidade.

no Oriente, derrotado o império na época governado pela dinastia sassânida, encontraram a milenar tradição persa; no Mediterrâneo oriental ocuparam territórios bizantinos onde prosperavam grandes e vivazes metrópoles, como Alexandria e Damasco; no Norte da África e na Espanha encontraram as

ruínas ainda imponentes das cidades helenísticas e romanas. A cultura islâmica veio sintetizando influências persas, romanas e bizantinas, tradições diversas que adquiriu e dominou rapidamente, até desenvolver uma própria arquitetura do verde, que por séculos teve grande influência mesmo nos territórios não abrangidos pela conquista.

As condições climáticas do país de origem influenciaram fortemente a atitude dos primeiros projetistas árabes em relação à construção paisagística; eles recuperaram e sublimaram a sábia alquimia que, no território desértico, ligava água e vegetação (figura 6). A atenção ao desenho dos condutores de água que atravessavam os espaços verdes marcou já os primeiros grandes jardins do Islã, fazendo com que aqueles elementos adquirissem um valor simbólico que ultrapassava em muito sua função prática. Os geométricos traçados irrigados, elaborados nos oásis por motivos funcionais, tornaram-se um dos elementos característicos das novas arquiteturas verdes. Das práticas agrícolas derivou igualmente a marcante estrutura geométrica do conjunto ajardinado, transformada em solução compositiva para enfatizar o itinerário de acesso às residências principescas e a própria dignidade do proprietário do jardim.

Figura 6
Norte do Iêmen, vinhedos murados.

O chahr bagh, metáfora da autoridade

Em 762, o segundo califa abássida, Abu Jafar al-Mansur, fundou a primeira capital da nova dinastia, Bagdá. A cidade, colocada em uma fértil área ao longo das margens do rio Tigre, tinha forma circular e palácios com magníficos jardins, criados sobre terraços que fronteavam o rio. Bagdá tornou-se um importante centro para a instrução e para as ciências, inclusive a horticultura, e teve um papel de destaque na exportação de plantas para os territórios ocidentais de recente conquista. A região também era célebre pelo cultivo de flores, que abasteciam uma prestigiosa indústria de perfumes.

Em direção ao sul, no atual Iraque meridional, encontrava-se Ctesifonte, a última capital do Império Persa dirigido pela dinastia sassânida derrotada (224-651 d.C.). Naquele lugar, os exércitos árabes se depararam pela primeira vez com os grandes complexos palacianos pertencentes às casas reinantes da região persa e com os jardins que as enriqueciam: os *paradeisos*. Eram recintos de caça e parques desenhados de forma geometrizada por alamedas e canais de irrigação, constelados de pavilhões para descanso, erguidos em frente aos caminhos, geralmente com uma implantação cruciforme, segundo o exemplo do jardim do palácio real de Ciro, o Grande, em Pasárgada, que remontava a um milênio antes. Foi talvez dessas arquiteturas verdes que os árabes tiraram uma das características estilísticas mais permanentes da organização espacial de seus jardins: a planta quadripartida, organizada com passeios em cruz ligados a canais que se interceptam no centro do jardim. Esse modelo compositivo, chamado *chahr bagh*, que em persa significa "quatro lotes", "quatro jardins", tornou-se um verdadeiro ícone do jardim islâmico.

Sobretudo nos primeiros decênios do século XX, os historiadores ocidentais reconheceram nessa regular organização espacial uma forma de evocação da perfeição celeste. Ao me-

nos simbolicamente, o jardim quadripartido recriava a obra original divina e sua intrínseca ordem matemática. Desse, o homem celebrava no jardim aquela antiga harmonia, recebendo em troca uma amostra da vida futura.

As motivações que conduziram a adoção desse modelo são talvez de ordem mais pragmática. Versões do jardim quadripartido já haviam surgido tanto na área de influência da cultura persa quanto nos territórios do Império Romano, onde eram difusos jardins com organização formal e presença de eixos centrais. E os adeptos da nova religião, em geral, não inventaram, mas adaptaram novos significados a formas arquitetônicas preexistentes.

A forma em cruz e a sua eventual multiplicação em grelhas ortogonais representava um método racional de divisão do jardim, tendo em vista que constituía uma eficaz solução para a irrigação, como acontecia nos territórios agrícolas. Geralmente, a água provinha de um único ponto de alimentação e sua racional distribuição pela rede de canais permitia atingir toda a vegetação. Além disso, o jardim quadripartido não foi o único sistema compositivo para a organização dos jardins no mundo islâmico; nos palácios da corte, assim como nas casas mais simples, o jardim podia limitar-se a um espaço com tanque ou fonte em seu centro, cercado de vegetação; podia apresentar formas mais elaboradas, como ocorria na Índia Mongol, onde a geometria linear do *Chahar Bagh* estava enriquecida por conjuntos de formas estrelares e curvilíneas. Mas, frequentemente, essa organização racional do jardim expressa através da geometria constituía uma metáfora da capacidade de transformar o ambiente natural em território produtivo e, consequentemente, em um poder simbólico de autoridade.

O êxito da planta quadripartida está geralmente associado a motivações simbólicas e funcionais, mas também explicitamente políticas; esse tipo de solução com arranjo axial era tanto funcional quanto adequado para exaltar a dignidade real e,

por isso, foi amplamente usado nos grandes jardins das cortes islâmicas, arrematando a hierarquia visual dos percursos que celebravam o soberano enquanto pessoa e instituição.

Portanto, não é por acaso que os vestígios mais antigos dos jardins islâmicos cruciformes se encontrem justamente nos jardins palaciais pertencentes aos califas e aos emires: no palácio descoberto no sítio arqueológico de *Rusafa*, perto de Damasco, e nos imensos palácios de *Balkuwara* (figura 7), naquela que foi, à época, a grande cidade de Samarra, ao norte de Bagdá, ambos remontando à metade do século IX; no *Complexo de Madinat al-Zahara*, próximo a Córdoba, remontando ao século X. Trata-se de jardins em cruz, nos quais o papel social do soberano era simbolizado pela posição central do pavilhão no qual ele se mostrava e recebia os funcionários da corte, enquanto em sua ausência os dignitários se prostravam diante da construção que cobria o trono vazio. Mais que evocar o Paraíso, o jardim quadripartido era frequentemente um espaço que evidenciava o exercício do poder.

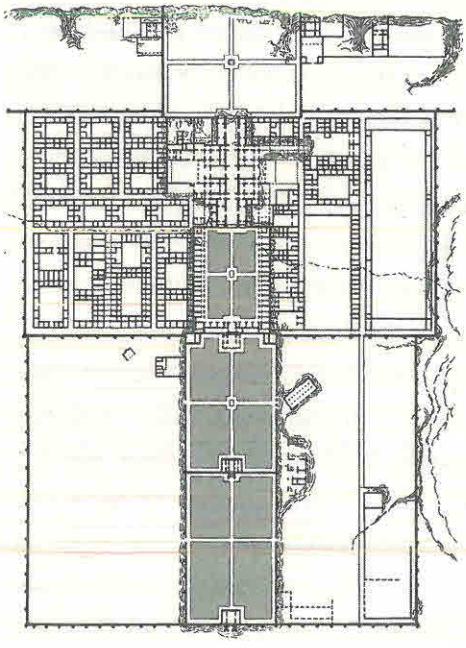


Figura 7
Planimetria do Palácio do Califa de Balkuwara em Samarra, século IX. Uma sequência de jardins quadripartidos levava à sala de audiências.

A composição cruciforme foi difundida em todas as terras conquistadas pelos árabes, permanecendo praticamente inalterável durante séculos e influenciando amplamente até mesmo as culturas não islâmicas. Com o tempo, a geometria elementar original foi enriquecida, subdividindo-se as porções do jardim em outros compartimentos quadripartidos, sem jamais ofuscar a clareza do desenho. Essa ordenação racional deu lugar, por um período de quase mil anos, a um florescimento de jardins de surpreendente homogeneidade estilística, desde o sul da Espanha até as regiões do noroeste da Índia. Comum a todos é o espírito de serenidade, a regra geométrica ordenada da composição, a atenção à água em todas as suas formas mutáveis, das quais foram aproveitadas todas as possibilidades visuais e sonoras, em fontes, cascatas, tanques e canais.

Jardins islâmicos do Ocidente

No século VIII, a expansão islâmica investiu sobre a bacia mediterrânica: árabes e populações islamizadas berberes, os chamados mouros, depois de terem derrotado os visigodos, adentraram uma parte da península Ibérica e a ocuparam, estabelecendo-se nas cidades que haviam conquistado, entre as ruínas das antigas colônias romanas. Nesses lugares talvez ainda existissem restos de jardins, como aqueles trazidos à luz pelas pesquisas arqueológicas em Portugal, na localidade romana de *Conimbriga*, perto da atual Coimbra, e na Espanha em *Emerita Augusta*, hoje Mérida.

Em 576, na parte meridional da Espanha e do Marrocos, em uma área geograficamente bem distante do Oriente Médio, na época o coração da cultura islâmica, foi fundado o emirado independente de *al-Andaluz*, com capital em Córdoba. Al-Andaluz tornou-se o nome pelo qual os árabes designaram não apenas a Andaluzia, mas toda a península Ibérica. Mas foi

principalmente nas regiões do sul da Espanha que se criou a oportunidade de conjugar a nova cultura dos conquistadores com aquela antiga, expressa pela tradição romano-ibérica.

A área rural em torno de Córdoba foi reordenada e a superfície cultivável, ampliada: foram restaurados ou reconstruídos os aquedutos romanos e implantado um extenso sistema de irrigação, obtido graças à difusão das noras, instrumentos para a retirada de água constituídos de grandes rodas movidas geralmente por asnos e mulas que movimentavam sequências de alcatruzes ligados a correntes. Assim foi possível produzir culturas típicas das zonas irrigadas, como o arroz, o algodão e o linho; foi introduzida a cana-de-açúcar e criados vastos pomares e plantações de cítricos. Por causa dessa exuberância, a região foi identificada com o jardim do Paraíso, metáfora para o mundo islâmico tornada ainda mais oportuna após a reconquista cristã, quando *al-Andaluz* transformou-se no Paraíso perdido (figura 8).

Vestígios daquele que talvez tenha sido o mais vasto conjunto de jardins da Espanha islâmica permanecem nas redondezas

Figura 8
Paisagem cultivada dos montes andaluzes.

de Córdoba, no interior do *Complexo de Madinat al-Zahara*, construído pelo soberano omíada Abd-ur-Rahman III (912-961) em 936, para ser destruído quarenta anos depois, no contexto das lutas dinásticas que se seguiram à morte do califa. Situado nas encostas da Sierra Morena, em um lugar alimentado por aquedutos, o grande palácio apresentava vários espaços verdes, nos quais se cultivavam plantas raras, cujas sementes tinham sido importadas do Oriente Médio. O complexo tinha uma superfície de 120 ha e se desenvolvia sobre vários terraços. Os edifícios principais, incluindo o palácio do califa, estavam no nível superior, enquanto no inferior encontravam-se amplos jardins de planta quadripartida, com caminhos elevados em relação aos canteiros, de modo a permitir melhor apreciação das plantas. Descrições da época mencionam a presença de espelhos-d'água e fontes, de gaiolas para animais silvestres e pássaros.

A queda da dinastia omíada e a divisão do califado de Córdoba em muitos domínios independentes levaram à construção de uma infinidade de espaços verdes nas capitais dos pequenos reinos. Talvez tenha sido a presença dos peristilos verdejantes da época romana que sugeriram a introdução, nas quadras urbanas, de um difuso tecido de pátios e jardins internos, recintos em contato direto com os ambientes da casa e ligados a ela por meio de pórticos, de grandes portas e pequenos canais de água corrente que atravessavam a pavimentação interna, avançando depois entre os canteiros. Entre os testemunhos remanescentes desses jardins fechados, geralmente quadripartidos e realizados entre os séculos XII e XIV, recordamos os pátios do Alcázar de Sevilha e o bairro de *Albaicín* em Granada, cujo tecido edilício remonta ao período dos mouros e conserva uma ampla presença de jardins internos (figuras 9 e 10). Ibn Kafaja d'Alzira (1058-1138), poeta conhecido pela alcunha de "Jardineiro" por causa de suas composições dedicadas à natureza, cantava assim esses lugares verdejantes:

Ó povo de al-Andaluz!
És abençoado por Deus
com tua água, tua sombra,
com teus rios e tuas árvores.
O Jardim do Paraíso existe apenas
em tuas moradas.

Também as arquiteturas maiores tinham pátios sombreados: a *Mesquita de Córdoba*, construída entre 785 e 790, e a de Sevilha, iniciada em 825, eram ambas precedidas por pátios fechados e porticados, densamente plantados, talvez, na época, com palmeiras e hoje, em sua maioria, com laranjeiras. A plantação regular era irrigada por meio de uma rede de pequenos canais ortogonais entre si, que servia também para refrescar a atmosfera, segundo uma técnica que continuará a ser usada nos jardins da Península Ibérica por um bom período depois do período islâmico.

Em Córdoba, o pátio tinha, no passado, uma ligação direta com o interior do edifício. A Grande Mesquita, transforma-

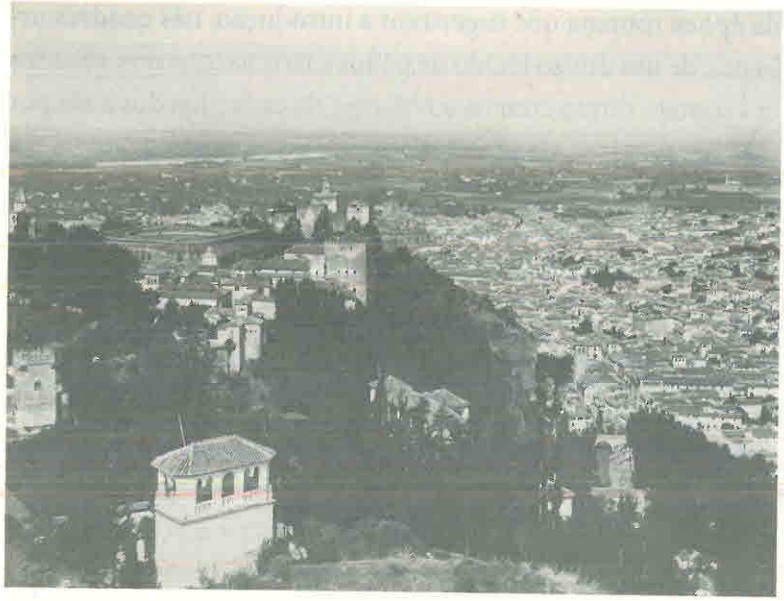


Figura 9
Granada, colina da Alhambra com o bairro de Albaicín à direita. Fotografia antiga.

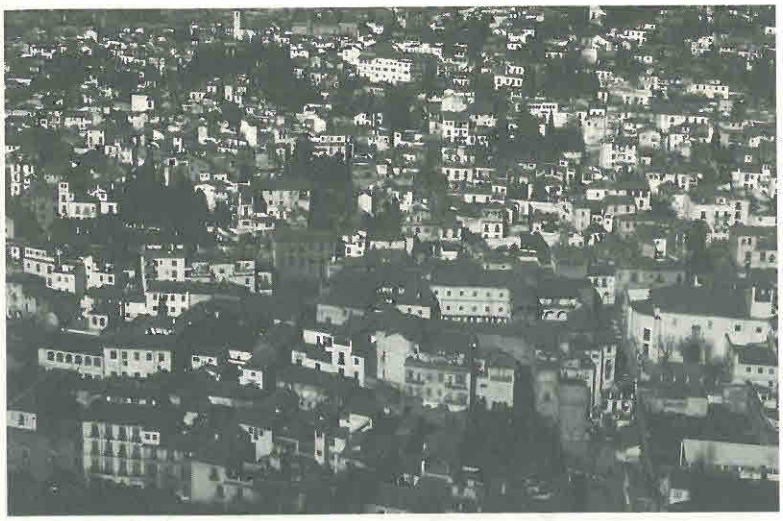


Figura 10
Granada, o bairro de Albaicín com seus pátios arborizados.

da depois em catedral, apresenta arcos em ferradura de cavalo sustentados por colunas distribuídas e ordenadas de tal forma que parecem imitar a regularidade de um pomar ou de um palmeiral (figura 11). Na verdade, a mesquita contava, tempos atrás, com amplas aberturas para o pátio fronteiro, onde os renques de árvores estavam alinhados com as colunas internas do edifício, conferindo um efeito de grande continuidade entre a arquitetura verde e a arquitetura de pedra (figura 12).

A tradição islâmica não foi esquecida nem mesmo depois da reconquista cristã, antes prosseguiu com a criação de grandes jardins em estilo mourisco, como aconteceu já com o rei Pedro, o Cruel (1334-1369), que mandou reconstruir o *Alcázar de Sevilha*. Erguido sobre as ruínas da fortaleza árabe, o Alcázar possui em seu interior um sistema de pátios verdes com espelhos-d'água que retomam as características compositivas da época precedente e exemplificam a influência da cultura islâmica sobre a arquitetura espanhola dos séculos seguintes (figura 13).

A última região da Espanha muçulmana a ser reconquistada pelos monarcas católicos foi Granada, em 1492. Sobre as colinas

daquela cidade encontram-se os jardins terraceados da *Alhambra* e do *Generalife*, os quais, apesar de muito alterados e reconstruídos, ainda conservam o caráter islâmico original. A construção do complexo de palácios de Alhambra foi iniciada em torno da

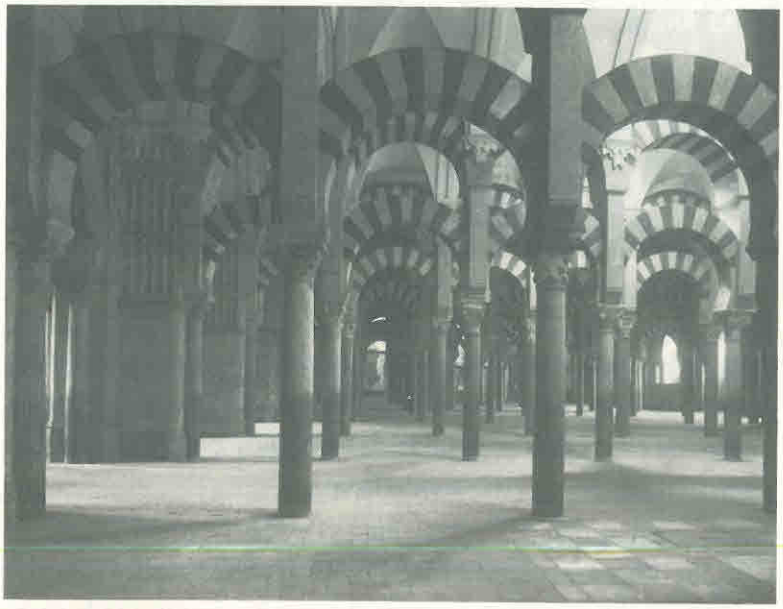


Figura 11
Córdoba, a Grande Mesquita, transformada em catedral no século XVI. Fotografia antiga.

Figura 12
Córdoba, largo ornamentado com renques de laranjeiras diante da Grande Mesquita (hoje Catedral).

segunda metade do século XIII por Muhammad Ibn al-Ahmar, que havia tomado a cidade em 1238, ali fundando a dinastia násrida. A Alhambra é constituída por uma agregação de pavilhões com jardins internos, quadripartidos ou axiais, alguns dos quais foram demolidos no século XVI, quando o imperador Carlos V mandou construir um novo e imenso palácio (figura 14).

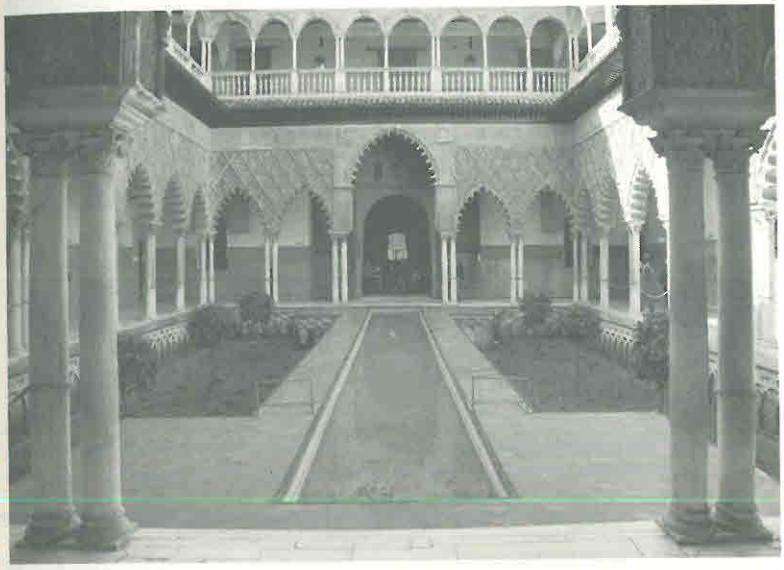


Figura 13
Sevilha, Alcázar, Pátio de las Doncellas, século XIV.

Figura 14
Granada, a colina da Alhambra. Fotografia antiga.

Entre os pátios-jardins remanescentes, o mais interessante é o *Patio de los Leones*, "Pátio dos Leões", cuja construção foi iniciada entre 1370 e 1390. Cercado por uma galeria porticada que contorna um jardim quadripartido, o ambiente tem ao centro uma fonte constituída por uma bacia sustentada por doze leões (figura 15). Caminhos em cruz configuram o espaço aberto, definindo quatro compartimentos nos quais, no passado, talvez em posição rebaixada, se encontravam as plantas. A divisão em cruz repete-se também no traçado de canaletes de mármore branco que conduzem a água proveniente de pequenos tanques circulares, situados nas extremidades do pátio para a fonte central. Esses tanques, por sua vez, estão dispostos em ambientes cobertos, dois em salas internas, dois em etéreas galerias sustentadas por colunetas (figura 16).

Um segundo pátio é o *Patio del Estanque*, "Pátio dos Mirtos", chamado assim talvez por causa de sua plantação original; no centro, há um grande viveiro de peixes retangular com canaletes em seus dois lados maiores para irrigar a vegetação (figura 17).

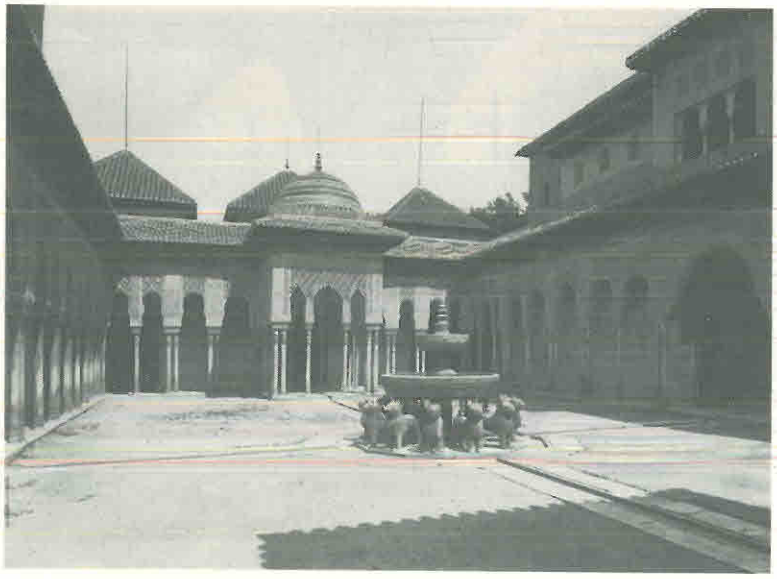


Figura 15
Granada, complexo da Alhambra, Pátio dos Leões, final do século XIV.

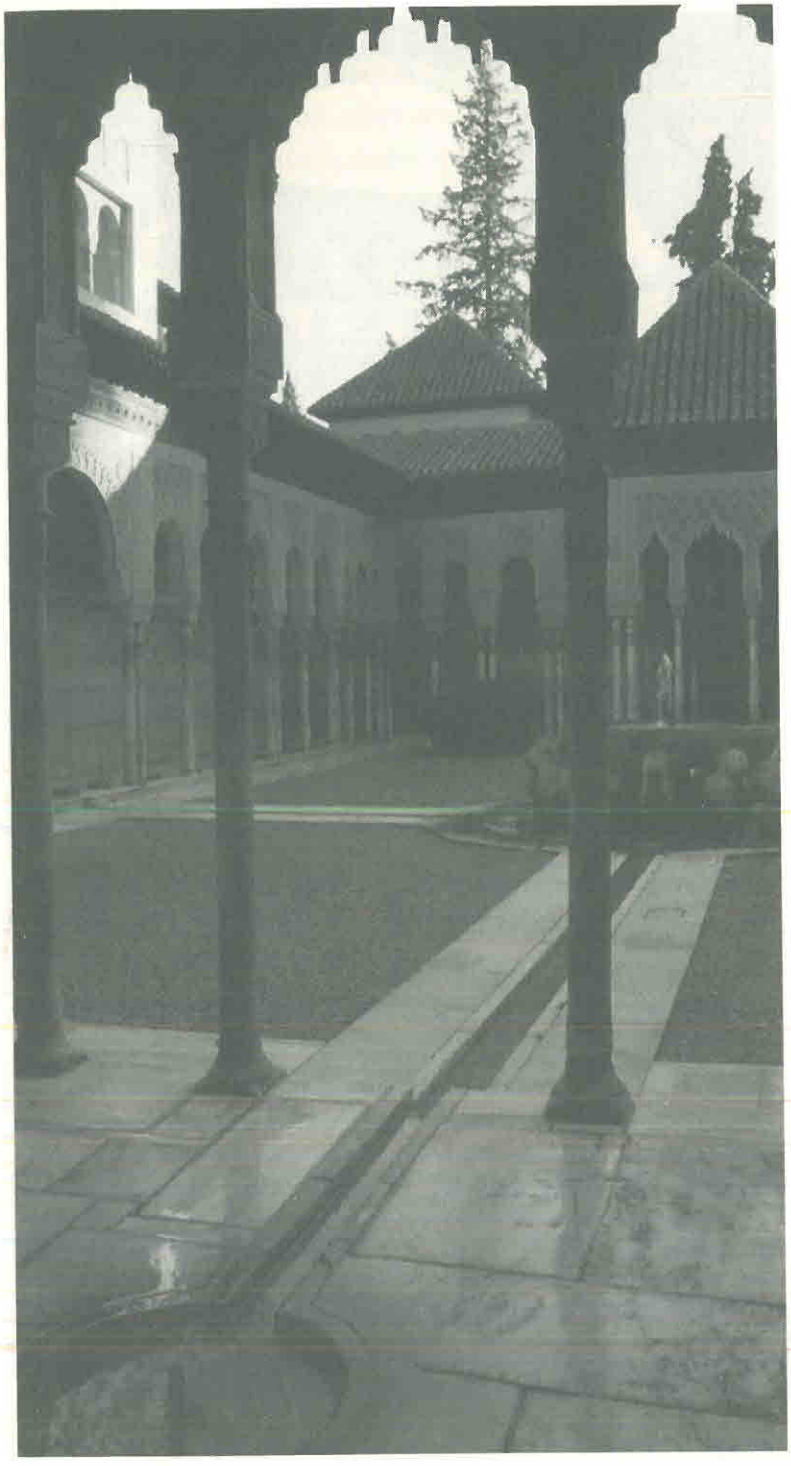


Figura 16
Granada, complexo da Alhambra, Pátio dos Leões. Detalhe de um dos pavilhões e dos canaletes.

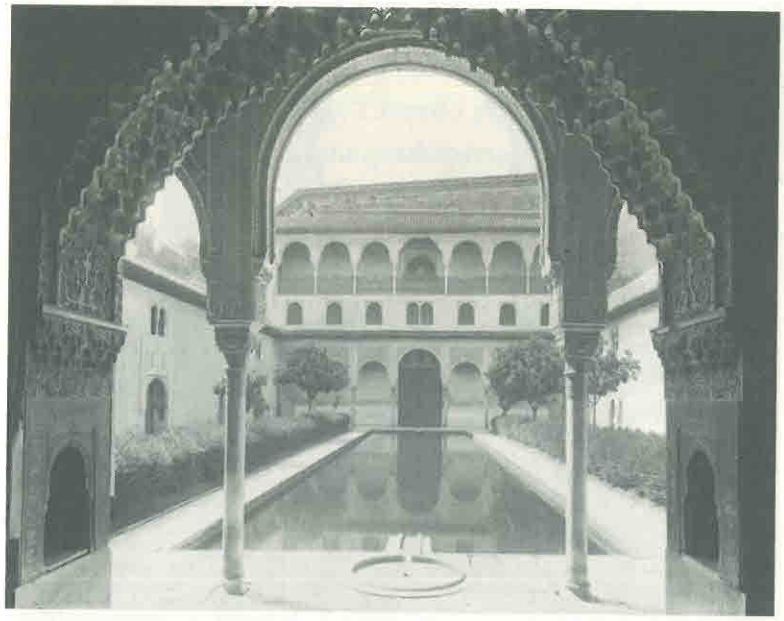


Figura 17
Granada, complexo da Alhambra, Patio del Estanque.

Da metade do século XIV é o segundo complexo de Granada, o *Generalife*, palácio ajardinado construído na encosta íngreme de uma colina, voltada para Alhambra e para a cidade abaixo. O *Generalife* nasceu como palácio de verão do califa e apresenta jardins terraceados em vários níveis. Ainda que seu recinto mais célebre, o *Patio de la Acequia* (Pátio do Canal), com seu longo tanque central ornamentado de esguichos, seja uma reconstrução moderna, as escavações realizadas nesse sítio confirmaram a presença anterior de apenas um canal central e canteiros laterais. Invadida no século IX, a Sicília também passou a ser parte do mundo islâmico. Em 831, houve a conquista de Palermo, então um pequeno centro, tendo início o uso agrícola intensivo das terras ao seu redor, na época ricas em águas. O território de Palermo tornou-se célebre por sua área rural irrigada e cultivada, a Conca d'Oro, e hortas e jardins surgiram externa e internamente na própria cidade. Embora não existam provas seguras nesse sentido, é provavelmente ao emir da cidade que se deve a construção de um primeiro pa-

lácio com jardins. Mas foi à época da subsequente monarquia normanda, que governou a ilha depois que a cultura islâmica ali se havia enraizado profundamente, que se deu a implantação dos jardins e parques, criados segundo as características compositivas do mundo muçulmano, combinando, em grande escala, arquitetura, vegetação e água.

Durante o reinado de Rogério II (1130-1154), iniciou-se a construção da *residência urbana da Favara*, palácio que se refletia em um tanque artificial com uma ilhota no centro. Ainda no tempo dos normandos, surgiram nas proximidades de Palermo dois outros jardins reais, chamados *da Zisa* e *da Cuba* (figura 18). O primeiro - do qual sobrevive o palácio que se encontrava no centro - foi realizado em torno de 1136 e apresentava, diante do edifício, um tanque retangular circundado por

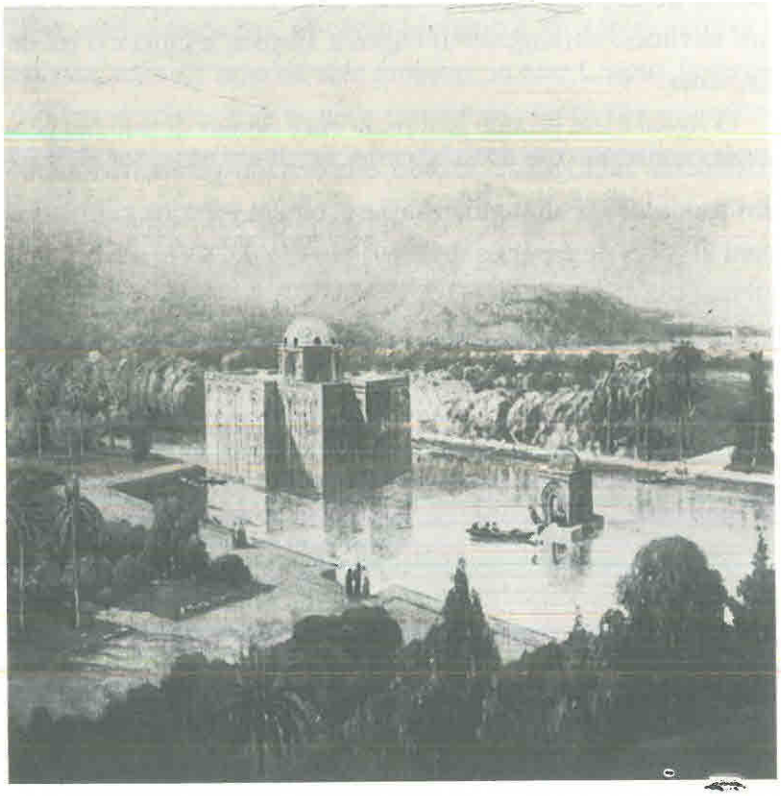


Figura 18
Rocco Lentini, *O jardim da Cuba em Palermo*, reconstituição pictórica, 1922.

arvoredos. Não há testemunho de uma composição quadripartida, mas parece provável a existência de um eixo central de simetria no jardim, definido por um pequeno canal que partia do interior do edifício. Os mosaicos parietais e os capitéis que decoravam o interior do Palácio da Zisa sugeriam, pela representação de cenas de caça, de figuras de pássaros, de peixes e de gavinhas de videira, um modo de integração com a natureza externa. O nome *da Cuba* é, por sua vez, associado aos restos de um pavilhão erguido por volta de 1180, no interior de um jardim de vegetação luxuriante, desenhado em torno de um amplo tanque.

Ecos dos parques de Palermo talvez se encontrem naquele que foi o maior jardim da África setentrional, o *Agdal* de Marrakech, no Marrocos, ainda existente, embora modificado. Sua implantação remonta a 1157, quando a cidade se tornou capital do império dos almôadas, etnia berbere que dominou um território abrangendo o Níger, a Tunísia, a Líbia e o sul da Espanha.

O *Agdal* é um grande jardim, horta e pomar de 440 ha, perfeitamente retangular, cercado e ordenado geometricamente em módulos quadrangulares que acolhem espaços cultivados com árvores de espécies diversas. No século XVI, ainda havia ali mais de 66 mil árvores frutíferas, metade das quais eram cítricas e a outra metade, variada: romãzeiras, ameixeiras, videiras, oliveiras, figueiras, pessegueiros, amoreiras, damasqueiros, pereiras, amendoeiras e jujubeiras. A realização do jardim foi viabilizada por um admirável sistema de captação da água das precipitações atmosféricas e dos lençóis freáticos que descem da cadeia montanhosa do Atlas. Mais de quinhentos dutos subterrâneos, chamados *khettara*, abrangendo no total cerca de 700 km, levavam água para grandes tanques retangulares que, além de constituir um forte elemento compositivo, possibilitavam a irrigação constante. Um desses espelhos-d'água, ligeiramente elevado, chamado *al-Ghrsiyya*, ainda conserva em

seu interior uma pequena ilha quadrangular. Semelhantes sistemas hídricos de captação das águas alimentavam, na região, florescentes oásis criados em sítios totalmente áridos na aparência (figura 19).

Em direção ao Oriente

Assim como havia acontecido nos territórios conquistados do Mediterrâneo ocidental, também em direção ao Oriente a expansão islâmica foi acompanhada da criação dos jardins de desenho regular, caracterizados pela constante presença da água.

Conquistado pelos árabes na segunda metade do século VII, o território do Irã havia se islamizado rapidamente, e vários elementos da cultura persa passaram a compor o patrimônio comum: entre eles, a antiga tradição de jardins enriquecidos com muitas florações. O verão iraniano é tórrido e a chuva é escassa, com exceção da área próxima ao mar Cáspio. Por esse motivo, desde as épocas mais antigas, as plantações necessitavam de irrigação contínua, garantida por um engenhoso siste-

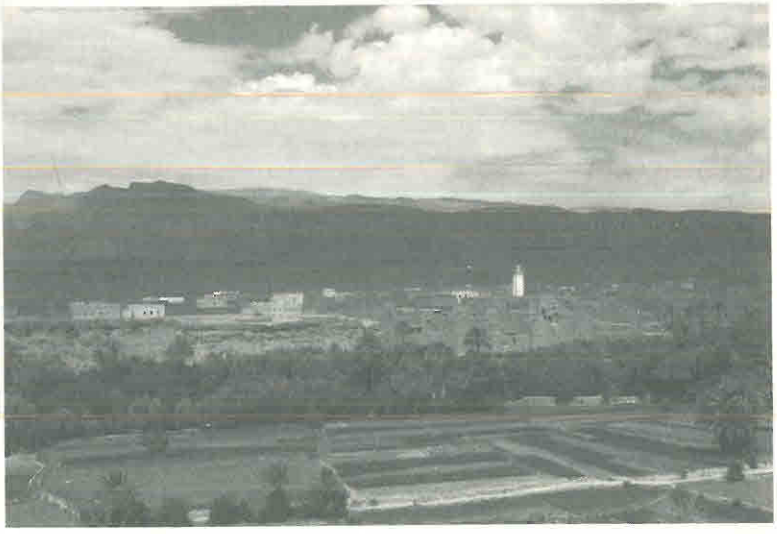


Figura 19
Cadeia montanhosa do Atlas (Marrocos); ao fundo, oásis incrustado no vale.

ma baseado nos *qanat*, canais subterrâneos que drenavam os lençóis profundos de grandes talvegues. Essa disponibilidade hídrica favoreceu a difusão dos jardins domésticos, nos quais a água corria em canaletes abertos, realizados com sutis desníveis e represamentos, de modo a umificar e refrescar o ar. Do ponto de vista da vegetação, eram muito frequentes as roseiras, a planta mais amada da região, alternadas, porém, com arvoredos densos, que davam sombra e fruta.

Desde o século XIV, os jardins persas constituíram uma fonte de inspiração para a grande escola de iluminuras de Tabriz, cidade rica em verde, apreciada até por Marco Polo em viagem para o Catai, que a descreveu com "belos e aprazíveis jardins, de todo tipo de fruta" (*O Milhão*).[1] Os artistas de Tabriz, aos quais era confiada a refinada atividade de ilustrar histórias idílicas ou épicas, ambientavam os eventos narrados nos manuscritos em jardins formais cercados ou em paisagens naturais, e chegaram a ilustrar essas características em um impressionante volume de textos, dentre os quais se sobressaem várias cópias do *Shahnama*, o "Livro dos reis", escrito pelo grande poeta Ferdowsi por volta do ano 1000 (figura 20). Essas iluminuras tiveram grande difusão no Império Otomano e nos territórios islamizados, e representam ainda uma fonte de informação sobre a vegetação e os modelos compositivos dos jardins da época.

No atual Uzbequistão, ao longo da rota da seda percorrida por Marco Polo em direção à Ásia oriental, em uma zona há muito tempo conhecida por sua fertilidade e vegetação, surgiu em uma época antiga a cidade de Samarcanda. Situada no vale do rio Zarafshan, gozava de abundantes nascentes e de um generoso curso de água, que permitiram desenvolver um amplo sistema de canais para a irrigação. Abu Ishak al-Istakhri, geó-

[1] *O Milhão*, *Il Milione* (possivelmente aférese de Emilione, alcunha da família de Marco Polo) é o título da obra que, entre nós, é mais conhecida como *As viagens de Marco Polo* [N. T.].

grafo do século X que percorreu a região, escreveu que "por oito dias se viaja através de uma ininterrupta sucessão de áreas agrícolas e jardins [...] com as melhores árvores e frutas, onde cada casa tem um jardim, uma cisterna e água corrente" (*Viae regnorum*).

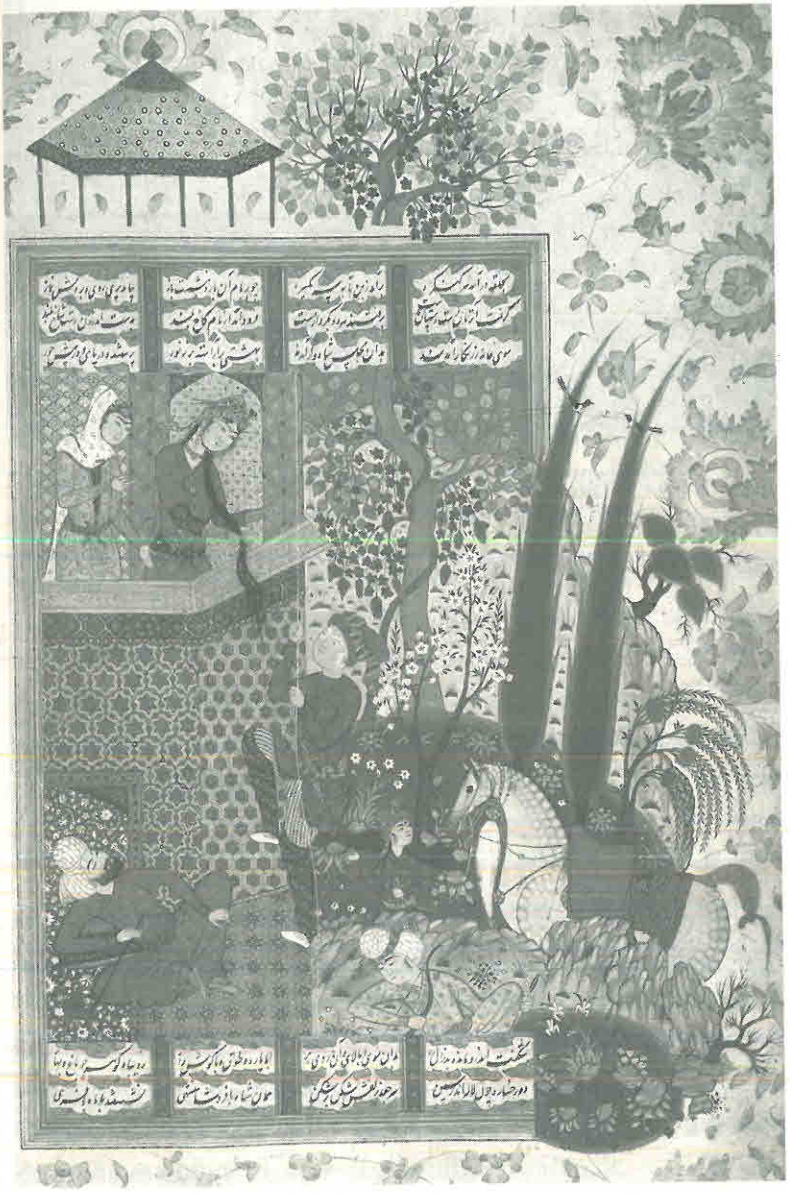


Figura 20
Miniatura ilustrativa de um episódio do *Shahnama* de Ferdowsi, final do século XVI.

Na segunda metade do século XIV, um líder da população turca islamizada, Timur, chamado pelos ocidentais de Tamerlão, conquistou parte da Ásia central e das regiões a leste do mar Cáspio, estabelecendo a capital dos territórios dominados em Samarcanda. O soberano revitalizou a paisagem da cidade ao mandar criar, ao longo do fértil vale em que se erguia, vários espaços verdes dedicados às atividades de governo e aos cerimoniais da corte. Foi no jardim chamado *Dilkusha*, "Delícia do Coração", que o enviado espanhol Ruy González de Clavijo (?-1412), chegado a Samarcanda em 1404 após uma viagem aventurosa, foi recebido pela primeira vez por Timur (figura 21). O jardim era um recinto verde encerrando, em sua vasta extensão, pavilhões, tendas e árvores, nos quais se reunia o estado-maior. Daquela viagem, de Clavijo produziu uma crônica em que a cidade é descrita como cercada por

> [...] hortas e vinhedos com ruas e praças [...] entre os quais se encontram as casas mais nobres e belas, e é aqui que Timur tem muitos palácios e lugares de prazer. Ao longo das ruas de Samarcanda, bem como através dos jardins colocados dentro e fora da cidade, correm muitos condutores de água; nesses jardins há hortas em que se cultivam melões e algodão. (*Viagem a Samarcanda*)

O julgo da Ásia central por parte de Timur foi o ponto de partida para a subsequente expansão das populações islâmicas provenientes da área a leste do mar Cáspio em direção ao Oriente, para uma região compreendida entre os atuais Afeganistão, Paquistão e Índia. O autor desse empreendimento foi o príncipe Babur (1483-1530), que dirigiu seus objetivos de conquista para outros territórios depois de não conseguir dominar, por várias vezes, Samarcanda. Ele nunca esqueceu o aspecto de cidade-jardim da localidade e, inspirando-se nessas lembranças, mandou construir diversos parques nos territórios subjulgados, a começar pelo Afeganistão, tomado em 1504.

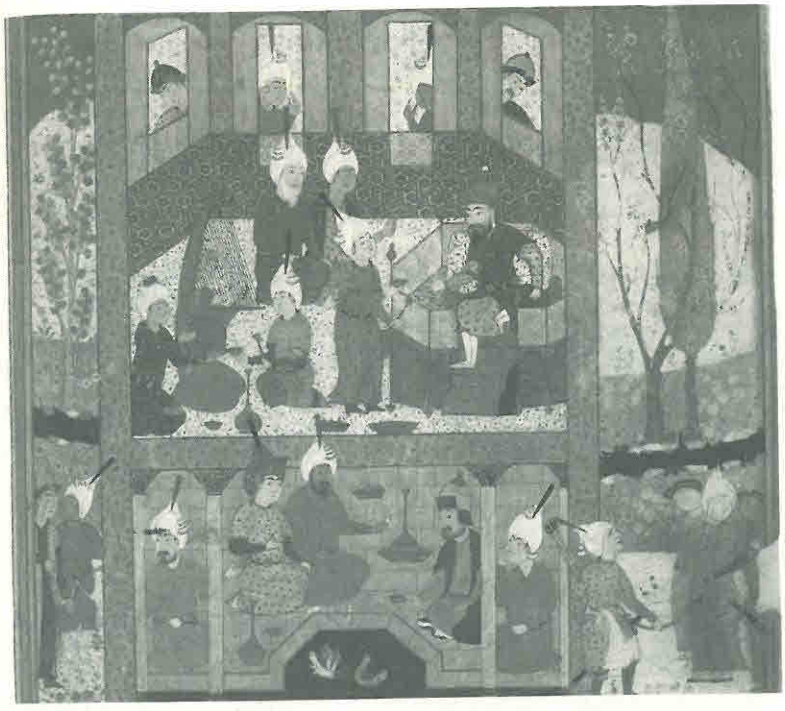


Figura 21
Timur com sua corte em um pavilhão do jardim Dilkusha ("Delícia do coração"), miniatura, século XVI. Detalhe.

Babur, que se dizia descendente de Gêngis Khan e de Tamerlão, dos quais encarnava a índole guerreira, foi um grande líder e ao mesmo tempo criador de jardins e conhecedor de espécies botânicas, sobretudo de árvores frutíferas. Também redigiu um memorial, reproduzido e ricamente ilustrado com miniaturas de jardins por volta do fim do século XVI. Nesse escrito, Babur descreve as belezas dos terrenos agrícolas de sua capital, Cabul, cujas encostas eram cobertas de vinhedos e pomares. Menciona também o jardim que criou provavelmente nas imediações de Jalalabad, por volta de 1508: é o *Bagh i-Wafa*, "Jardim da Fidelidade", do qual recordava com nostalgia, no texto, os álamos e as macieiras (figura 22).

Do Afeganistão, Babur prosseguiu sua marcha em direção à região do Punjab e da Índia norte-ocidental: seus descendentes formaram a dinastia mogol, liderando um império destinado a durar até o século XVIII e que deixou uma magnífica herança de grandes jardins de tradição islâmica.

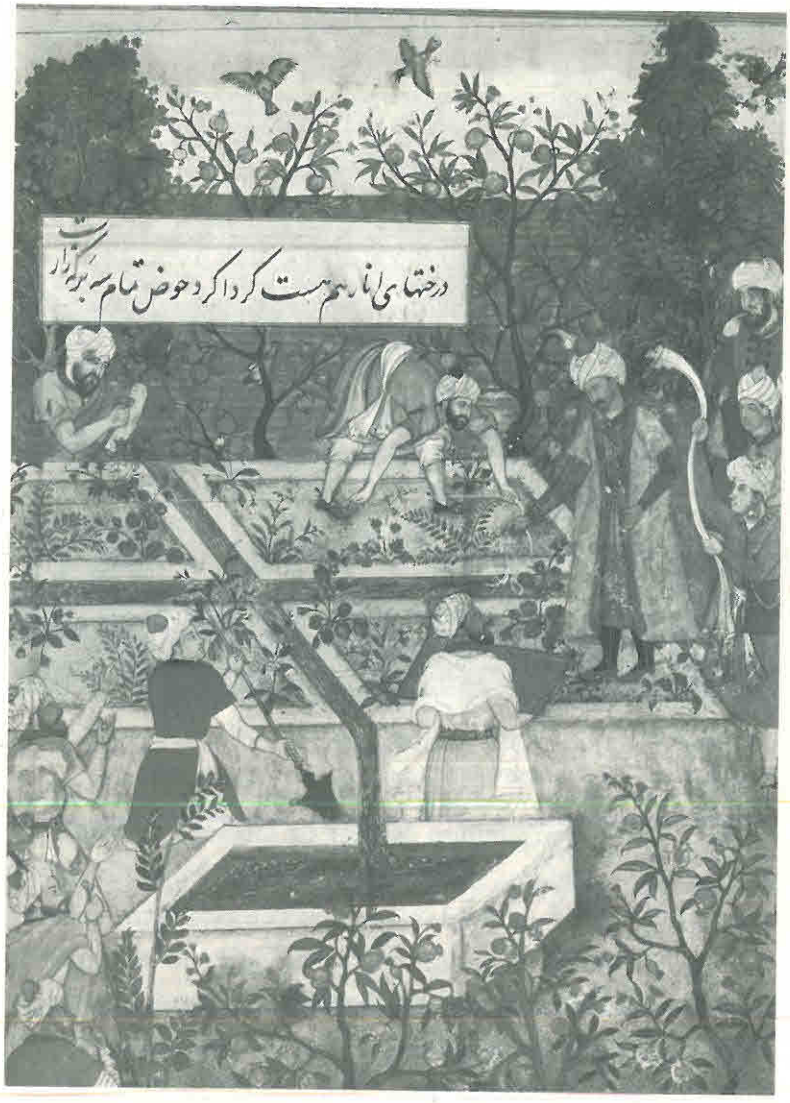


Figura 22
Babur supervisionando os trabalhos que acontecem no Bagh i-Wafa ("Jardim da Fidelidade"), miniatura, final do século XVI. Detalhe.

O jardim mogol

Em 1586, Akbar (1556-1605), terceiro soberano da dinastia fundada por Babur, conquistou a Caxemira e, a partir dele, todos os soberanos que se sucederam amaram aquele território desenhado por vales verdes, lagos e altos cumes: uma paisagem muitas vezes comparada ao Paraíso. O sítio de Srinagar, cerca-

do de montes, voltado para três lagos e localizado no centro do principal vale da região, tornou-se o lugar de retiro preferido da corte real. Foi ali que, durante o reinado do imperador Jahangir (1605-1627), foi plantado na margem nordeste do lago Dal, a partir de 1619, um dos mais célebres jardins mogóis: o *Shalimar Bagh* (figura 23).

Com planta retangular, medindo cerca de 550 m de comprimento e estendendo-se por uma área de aproximadamente 12 ha, o jardim era dividido em três terraços ascendentes, sendo os dois superiores com formato quadrado. O desnível entre eles não apenas enfatizava o papel dos jogos de água, mas também estabelecia uma hierarquia de acesso. A sequência dos planos, todos com desenho quadripartido inspirado no *chahar bagh*, correspondia a uma subdivisão funcional do espaço verde: a porção inferior, antigamente unida por um canal ao lago que havia em frente, era aberta ao público; o segundo terraceamento abrigava as salas de audiências privadas do imperador; no terceiro encontrava-se o *zenana*, o jardim reservado às mulheres do harém, as quais, ficando escondidas, podiam desfrutar a vista do conjunto a partir de seu ponto mais alto. Entre o primeiro e o segundo nível, ao longo do eixo central do jardim desenhado por um canal revestido de pedra, foi colo-

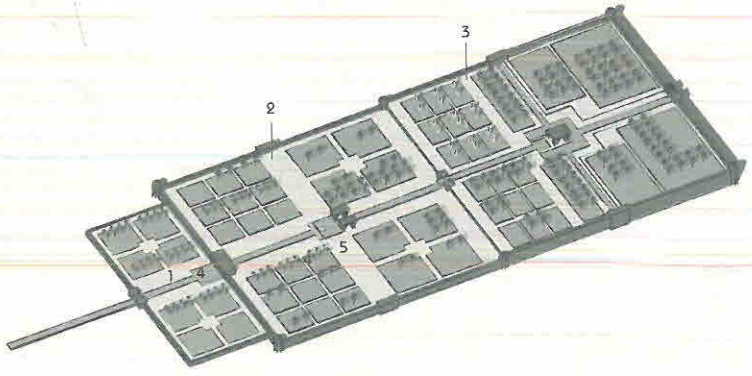


Figura 23
Planimetria reconstitutiva do jardim Shalimar Bagh em Srinagar.
1. Terraço inferior
2. Terraço intermediário
3. Terraço superior
4. O *diwan-i-am*, pavilhão de audiências públicos
5. O *diwan-i-khas*, pavilhão de audiências privadas

cado o *diwan-i-am*, pavilhão para audiências públicas. Fontes, pequenas cascatas e uma rica vegetação com perfumadas flores ornamentavam os três níveis.

O Shalimar Bagh e os jardins mogóis posteriores que o tomaram como modelo apresentavam diversas novidades em relação à tradição islâmica. À planta geometrizada e subdividida em compartimentos quadrangulares acrescentou-se a disposição em terraços, tornando a composição do jardim mais cenográfica e reservada, especialmente nos setores elevados (figura 24). Os desníveis favoreciam os movimentos da água que atravessava o jardim, e seu correr era audível mediante estratagemas especiais: pequenas cascatas ou lajes marmóreas de superfície finamente entalhada, ditas *chadar*, sobre as quais o fluxo deslizava, fragmentando-se em pequenos regatos (figura 25). Por trás das pequenas cascatas, havia nichos, chamados *chini kana*, "ninho de pombo", com múltiplos vãos embutidos, nos quais de dia eram colocadas flores e de noite, luminárias, cuja luz trêmula atravessava o véu de água (figura 26).

Figura 24
Pinjore (Punjab), jardim Yadavindra, segunda metade do século XVII.

Terraceamentos e jogos de água caracterizavam também os outros jardins reais da área de Srinagar. O *jardim de Verinag*, na entrada do vale, é um requintado espaço verde desenhado nos primeiros anos do século XVII e desenhado em torno de uma fonte natural, que o imperador Jahangir fez adornar com um tanque octogonal circundado por um pórtico contínuo. Sete anos depois, seu sucessor Shah Jahan (1627-1658) transformou o lugar, acrescentando ao tanque original uma sequência de cascatas e fontes. A

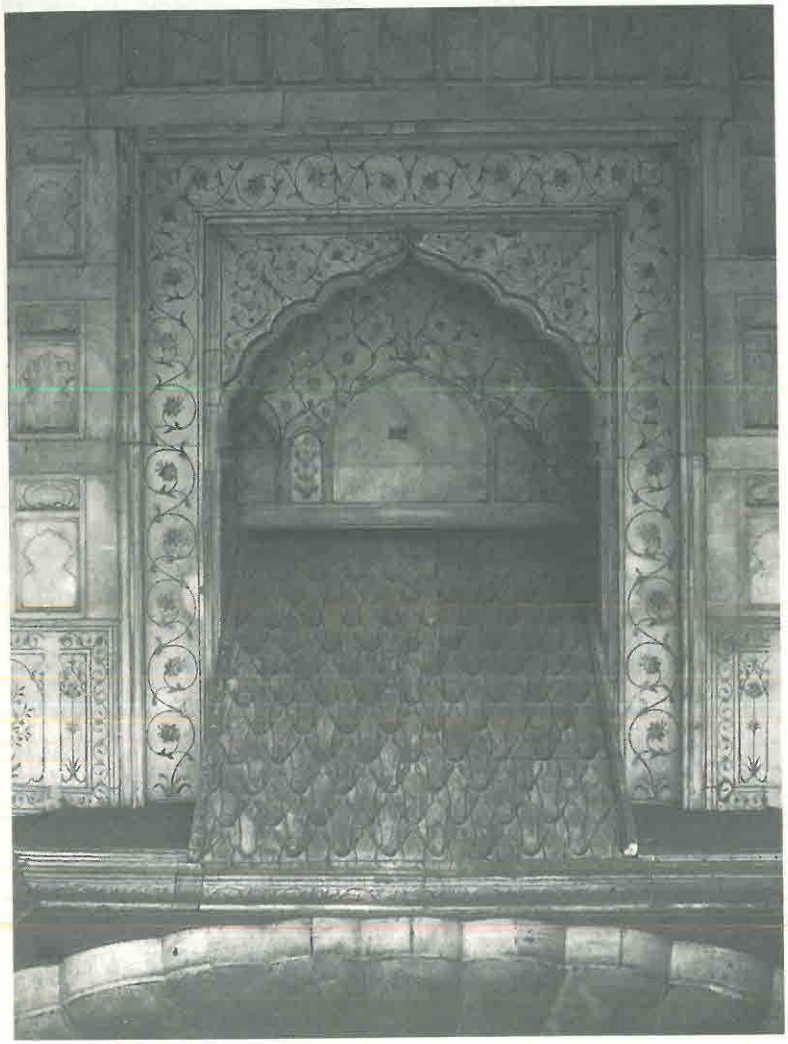


Figura 25
Delhi, Forte Vermelho, *chadar* (laje entalhada).

seguir, em 1632, em frente ao lago Dal, foi iniciado o *Nishat Bagh*, "Jardim da Felicidade", cuja composição caracterizava-se por doze terraços sucessivos que simbolizavam os signos do zodíaco e eram atravessados por um canal central que desaguava no lago.

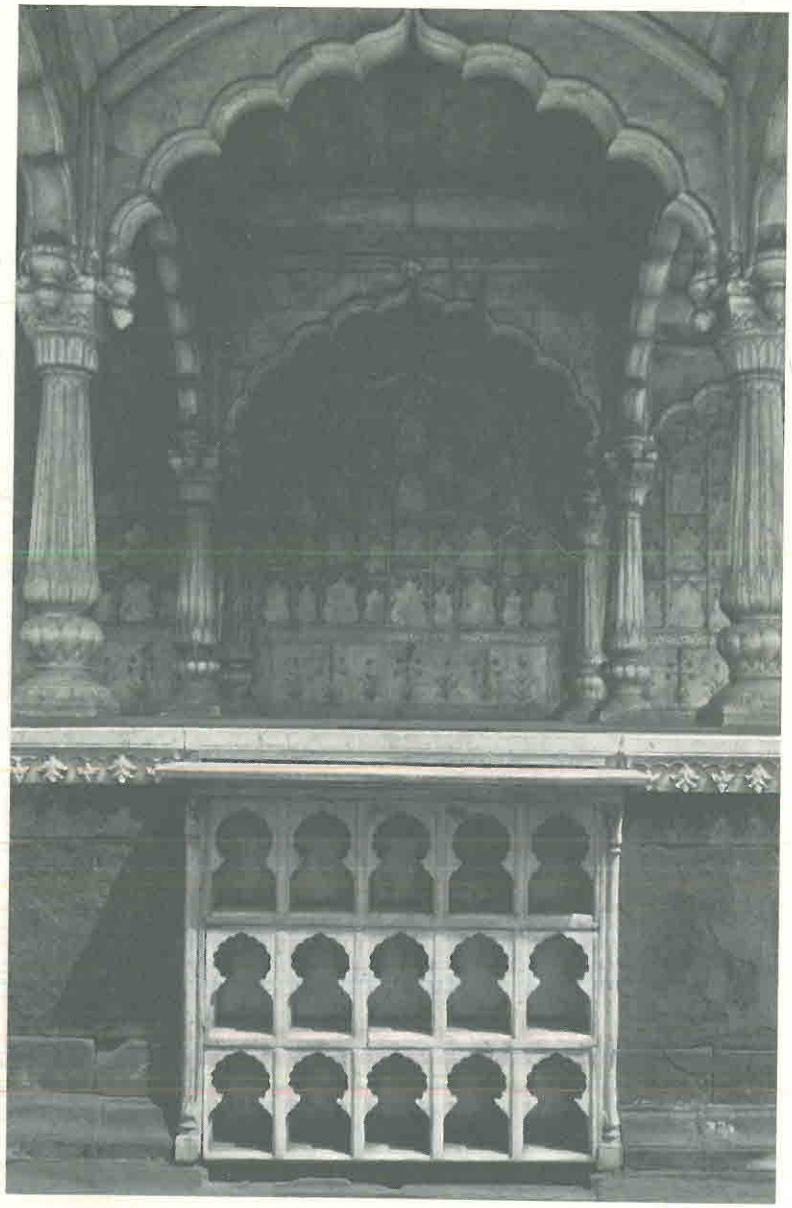


Figura 26
Delhi, Forte Vermelho, *chini kana*, ou "ninho de pombo".

A articulação em diversos níveis e a presença de um eixo central marcado pela água em movimento transformaram-se em estilemas recorrentes, fazendo-se sentir a influência dos jardins da Caxemira (figura 27). Em 1637, em Lahore, hoje no Paquistão, várias vezes sede da corte mogol, o imperador Shah Jahn empreendeu nos subúrbios orientais um novo jardim também denominado *Shalimar Bagh*, explicitamente inspirado nas arquiteturas verdes daquela região. Situado às margens do rio Ravi, o jardim de forma retangular é organizado em três terraços, majestosamente direcionados ao rio. O primeiro e o

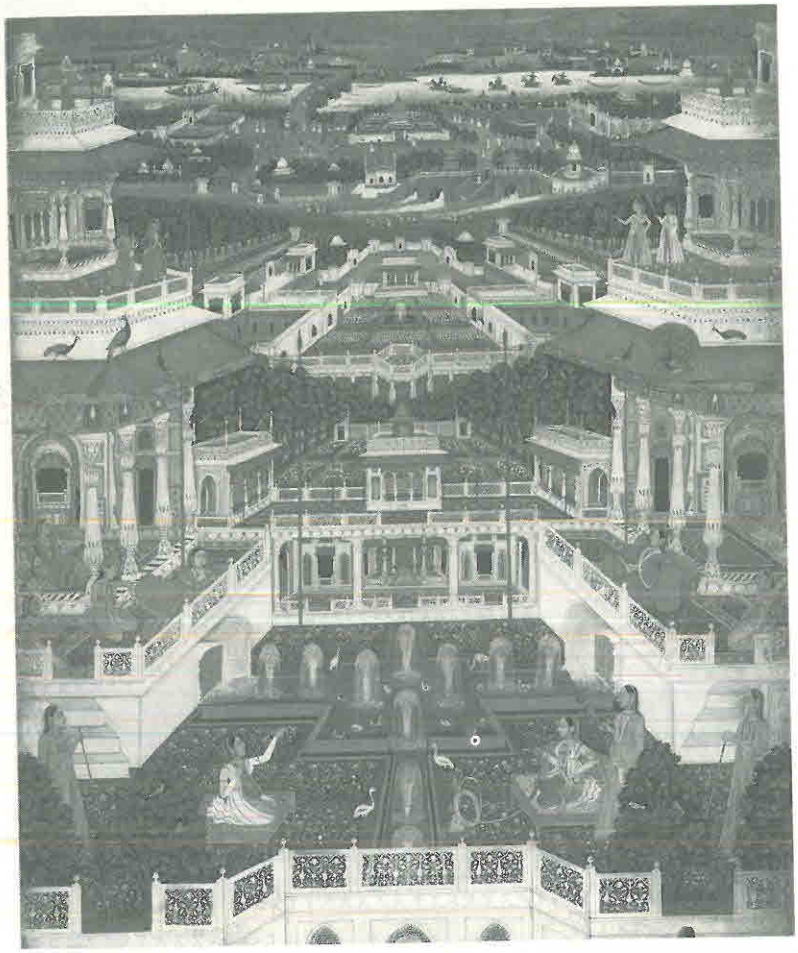


Figura 27
Faiz Allah (autoria atribuída), *O jardim terraceado de um harém*, miniatura, c. 1765.

terceiro nível são *chahar bagh* de dimensões iguais, posteriormente divididos em uma diminuta grelha de compartimentos por meio de canais aos quais se alternam tanques e fontes; o nível intermediário, em vez disso, é um estreito platô de ligação. Sobre três terraceamentos articula-se, igualmente, o jardim implantado numa ilha artificial do lago para o qual se volta a cidade fortificada de Amber, no Rajastão, desenhado por uma trama de partições sinuosas para as diversas florações (figura 28).

Havia vários jardins no interior dos inúmeros palácios das grandes cidades (figura 1). A residência do imperador Shah Jahan no interior do forte de Agra, por exemplo, construída a partir de 1627, tinha o *Anguri bagh*, "Jardim das Videiras", um jardim formal do tipo *chahr bagh*, com um tanque marmóreo ao centro. Os quatro compartimentos eram, por sua vez, subdivididos em um labirinto de canteiros com bordas serpenteantes de pedra, cuja complexidade era originalmente acentuada pelas cores das floradas (figura 29). Quando, na década seguinte, o imperador transferiu a capital de Agra para Delhi, estabeleceu sua residência no interior do *Forte Vermelho*, assim denominado por causa de seus imponentes muros de arenito vermelho. A alta muralha dissimulava uma sequência de jardins que se degradou após a transformação do local em quar-

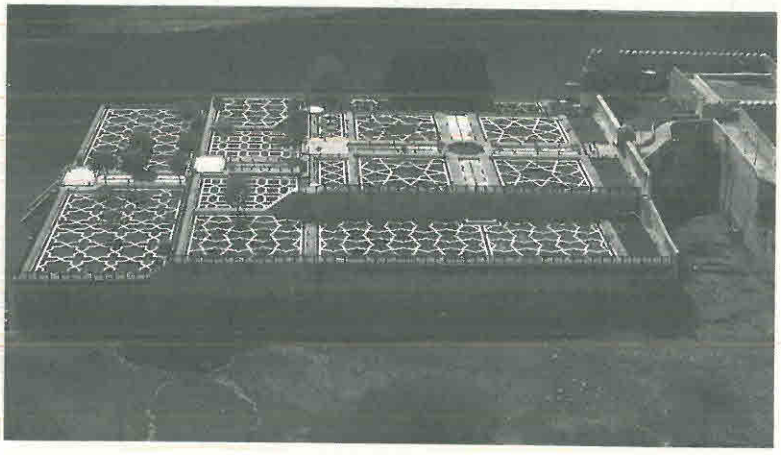


Figura 28
Amber (Rajastão), jardim terraceado, século XVII.

tel, no período inglês (figura 30). Os espaços verdes ficavam perto dos aposentos do imperador, que consistiam numa série de pavilhões situados sobre uma plataforma elevada ao longo da borda leste do forte, ligados entre si por um canal de água ininterrupto que atravessava todo o terraço.

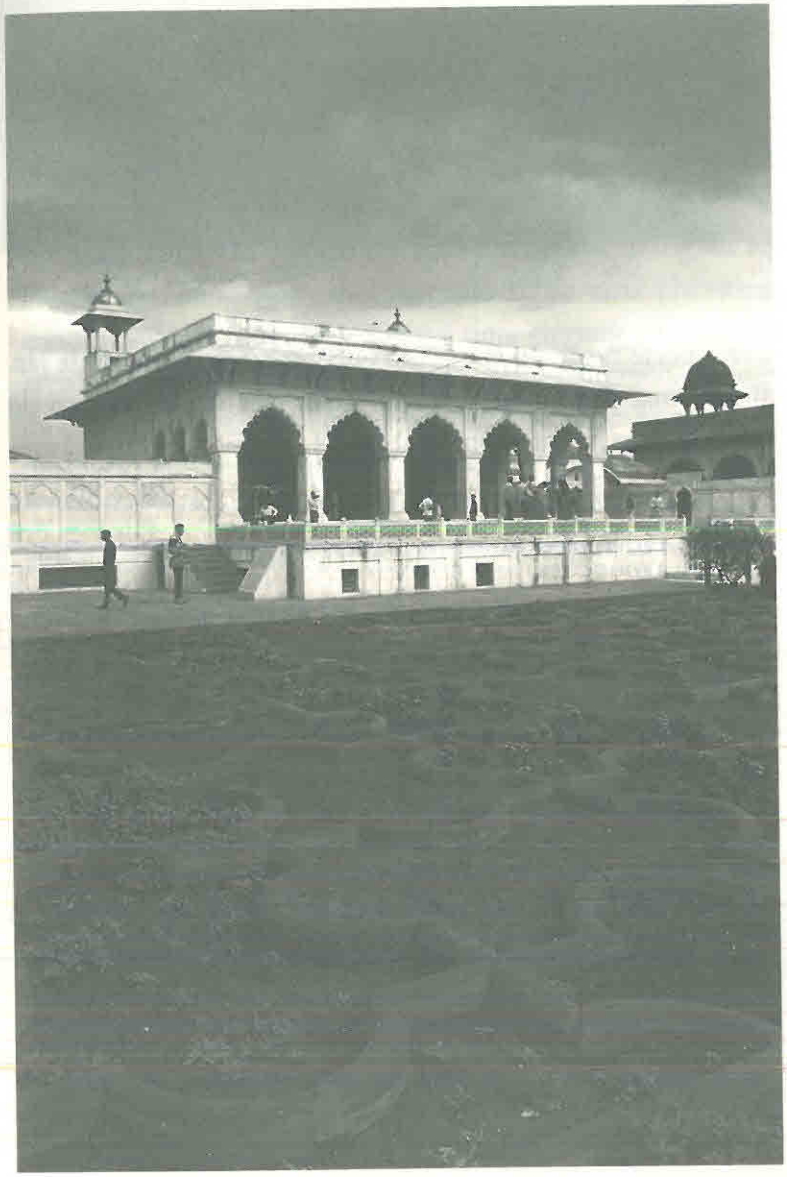


Figura 29
Agra, forte, jardim Anguri Bagh, metade do século XVII.

Figura 30
Delhi, Forte Vermelho, jardim Hayat Bakhsh Bagh.

Na parte norte do complexo encontrava-se um grande jardim formal denominado *Hayat Bakhsh Bagh*, ou "Jardim do Dom da Vida", sulcado por dois canais ortogonais, com um amplo tanque no ponto de interseção. O canal norte-sul apresenta em suas extremidades dois pavilhões que levam os nomes dos meses das monções, para celebrar a vida que vem com a chuva; um terceiro pavilhão, construído em 1842, foi disposto como ilha no tanque central.

Os jardins-mausoléu

A mesma forma quadripartida usada para a exaltação da dignidade dos soberanos em vida foi amplamente adotada também nos jardins funerários: o mausoléu do reinante era situado em posição central, enquanto o ordenado espaço verde ao redor constituía o meio privilegiado para observá-lo.

Quando Babur, o fundador da dinastia, morreu em Agra em 1539, seus restos mortais, depois de sepultados provisoriamente em uma área verde da cidade, foram transferidos confor-

me sua explícita vontade em vida, para um modesto túmulo no jardim *Bagh-e-Babur*, em sua querida Cabul. De dimensões muito diversas foi o monumental *complexo funerário de Humayun*, seu sucessor, o primeiro do gênero na Índia (figura 31). Realizado em uma década a partir de 1565, foi encomendado pela viúva do soberano, a qual encarregou da obra um arquiteto persa, Mirak Mirza Ghiya, nascido em Herat. Com essa obra, o projetista inaugurou uma série de jardins-mausoléu construídos segundo escala e vigor sem precedentes.

O complexo, situado em Delhi, consiste em um recinto quadrangular murado que encerra um grande jardim atravessado por dois passeios em cruz, orientados de acordo com os eixos cardeais, no centro do qual se ergue um mausoléu (figura 32). Esse monumento funerário, disposto sobre uma plataforma quadrangular de 120 m de lado, é uma elegante estrutura de arenito vermelho, com apliques em mármore branco, dominada por uma cúpula que coroa uma sala octogonal onde está a tumba. O jardim circunstante desenvolve-se de acordo com a trama do *chahar bagh*, ou seja, seu esquema compositivo geral aplica a quadripartição, sendo cada setor subdividido pela dis-

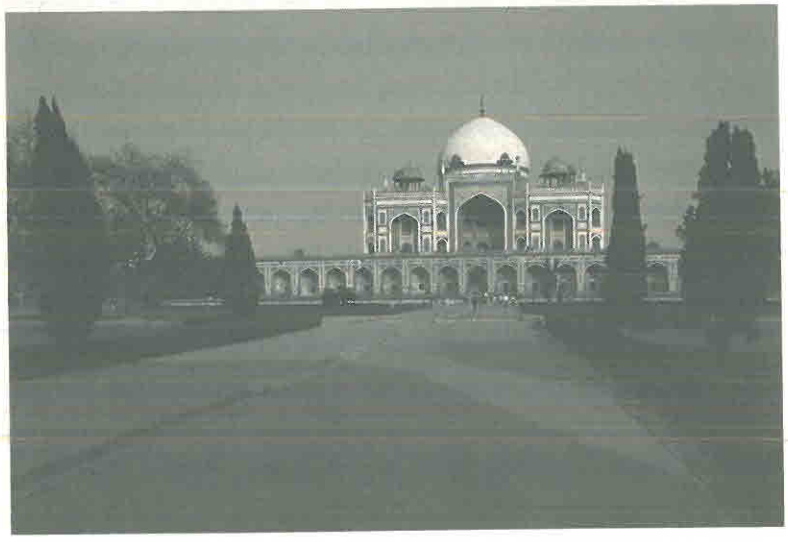


Figura 31
Delhi, Mausoléu de Humayun circundado por jardins, 1565-1575.

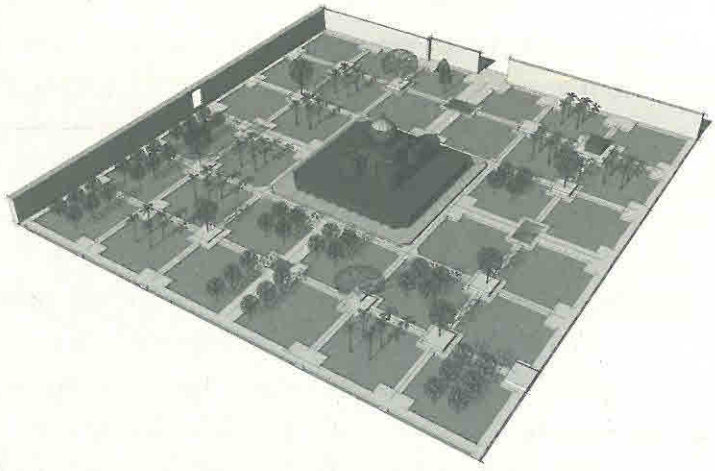


Figura 32
Esquema reconstitutivo da implantação geral do Mausoléu de Humayun em Delhi.

posição de passeios ortogonais em nove compartimentos quadrangulares. Assim, a área interna do recinto está regularmente modulada em 36 quadrados, com os quatro centrais ocupados pelo mausoléu, e os demais, pelos espaços verdes. O traçado em retícula é enfatizado também por canaletes de água em pedra, dispostos no centro dos caminhos, elevados em relação ao plano do jardim. Nos pontos de interseção há tanques octogonais ou plataformas quadradas tornadas solenes pela presença de grandes árvores à sombra das quais se podia descansar e admirar o cenário. Nos compartimentos quadrangulares alternavam-se zonas sombreadas por conjuntos de palmeiras, mangueiras, romãzeiras, laranjeiras e limoeiros e setores abertos para vegetação herbácea florífera.

Esquema semelhante também foi utilizado na construção do *Mausoléu de Akbar*, filho de Humayun, considerado o maior imperador mogol (figura 33). Construído entre 1605 e 1612 em Sikandra, subúrbio de Agra, como o de Humayun, está implantado no centro de um grande jardim quadrangular ao qual se tem acesso através de uma porta colocada no lado sul do recinto. O jardim, quadripartido, é mais amplo que aquele da sepultura de seu pai, porém mais simples do ponto

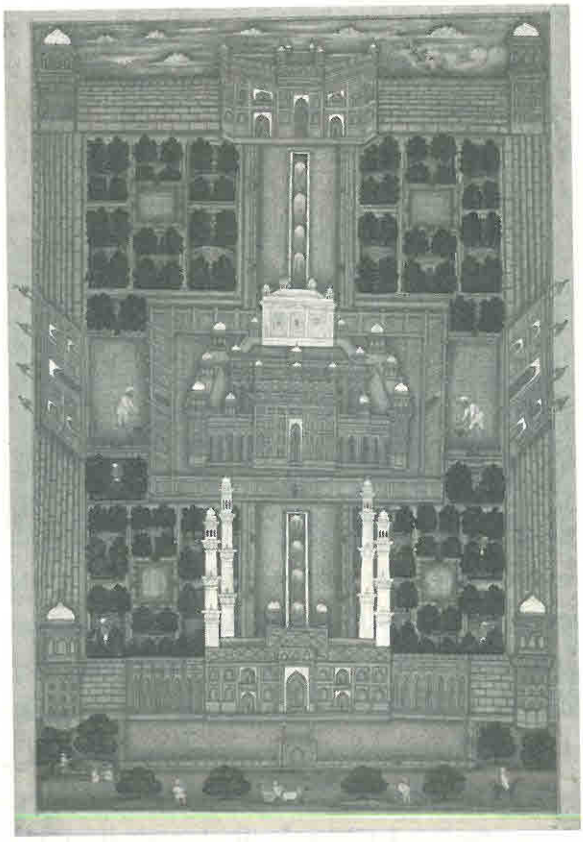


Figura 33
Mausoléu de Akbar em Sikandra, desenho indiano, século XIX.

de vista das divisões internas; também ele, no passado, apresentava uma densa vegetação de árvores frutíferas e arbustos.

O mais célebre mausoléu é, contudo, o *Taj Mahal*, que se ergue às margens do rio Yamuna, na periferia da primeira capital da Índia mogol, Agra. Ainda que a composição geral espelhe a tipologia que se havia consolidado nas décadas precedentes, a solução apresenta algumas variações interessantes. A principal delas deve-se ao fato de que o magnífico mausoléu de mármore branco não se encontra no centro do jardim, mas na sua extremidade norte.

O complexo foi construído por Shah Jahan para abrigar o corpo de sua esposa preferida, Arjumand Banu Begum, honrada com a alcunha de *Mumtaz Mahal*, "Eleita do Palácio", morta

ao dar à luz o 14º filho em 1631. A ideação geral do complexo é tradicionalmente atribuída ao arquiteto turco ou persa Ustad Isa, "Mestre Isa", ao qual se juntaram artistas provenientes de várias terras, entre os quais Isa Muhammad Effendi, aluno do grande arquiteto turco Sinan.

A composição desenvolve-se como uma sequência processional; penetra-se no recinto murado através da porta sul, que descortina o grande jardim quadrado, em cuja extremidade oposta se ergue o poderoso mausoléu de mármore branco. A longa perspectiva que atravessa o espaço verde, direcionada por um canal central, enfatiza a grandiosidade do mausoléu de planta quadrangular, arrematado por uma alta cúpula. Ele está elevado sobre uma plataforma balizada, em seus vértices, por quatro elegantes minaretes (figura 34). Dois edifícios monumentais dispostos simetricamente nas laterais da tumba arrematam o conjunto, servindo como mesquita e grande pavilhão de descanso, nos extremos oeste e leste do recinto.

A área do jardim em frente ao mausoléu é subdividida em quatro quadrantes por dois canais de mármore, ladeados por ciprestes, que partem de um tanque ligeiramente elevado, colocado sobre o ponto de interseção. Esse tanque central, decorado por fontes, é uma evocação do *al-Kawthar*, a "Fonte da Abundância", mencionada pelo Alcorão na descrição do Paraíso. Cada quadrante do jardim, por sua vez, é seccionado por caminhos elevados que conformam dezesseis quadrados verdes, nos quais se cultivavam originalmente plantas floríferas e árvores frutíferas, enquanto árvores de folhagem densa sombreavam os passeios. A magnificência do *parterre* florido, hoje desaparecido, é evocada por sofisticados entalhes de pedra com tema floral: rosas, tulipas e narcisos que decoram boa parte da zona inferior do edifício sepulcral, refinam com uma nota quase feminina, sua grandiosidade.

O jardim é uma celebração do mausoléu, ponto focal da composição, e prossegue além do grande rio numa área recen-

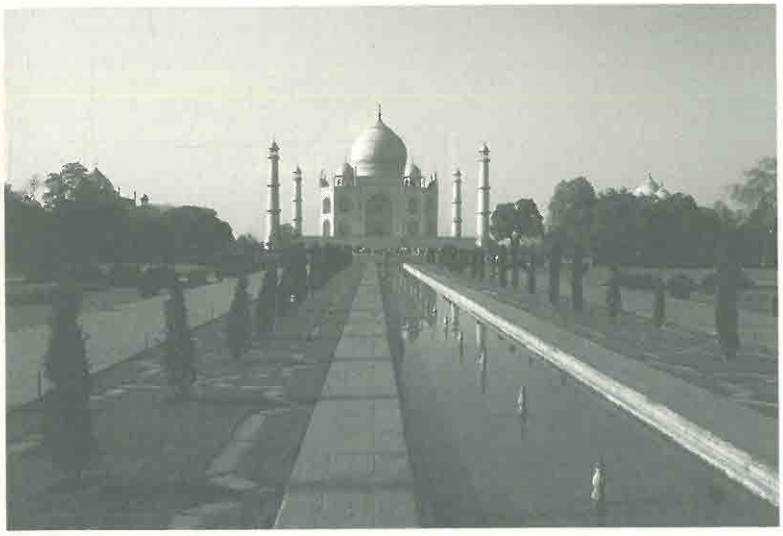


Figura 34
Agra, Taj Mahal, 1632-1653.

temente localizada após escavações arqueológicas. O *Mahatab Bagh*, "Jardim da Luz da Lua", estava na margem oposta do rio Yamuna, perfeitamente disposto no mesmo eixo do *Taj Mahal*. Nas imediações da margem do rio, esse recinto verde era ornamentado com um espelho d'água ortogonal para refletir a cúpula do túmulo, inclusive nas noites enluaradas, origem do nome do jardim. A composição geral do conjunto apresenta extensão territorial: o singelo monumento é tão somente o centro de uma desmensurada solução plástica, um *chahar bagh* gigante que se prolonga por dois eixos tranversais, onde estão a sequência de jardins formais e o próprio rio que os separa. (figura 35).

Tratados e desenvolvimento botânico no período islâmico

A cultura árabe mostrou um grande interesse científico pela botânica, que se expressou, por exemplo, com a tradução para o árabe, no século IX, do tratado do médico grego Dioscóri-

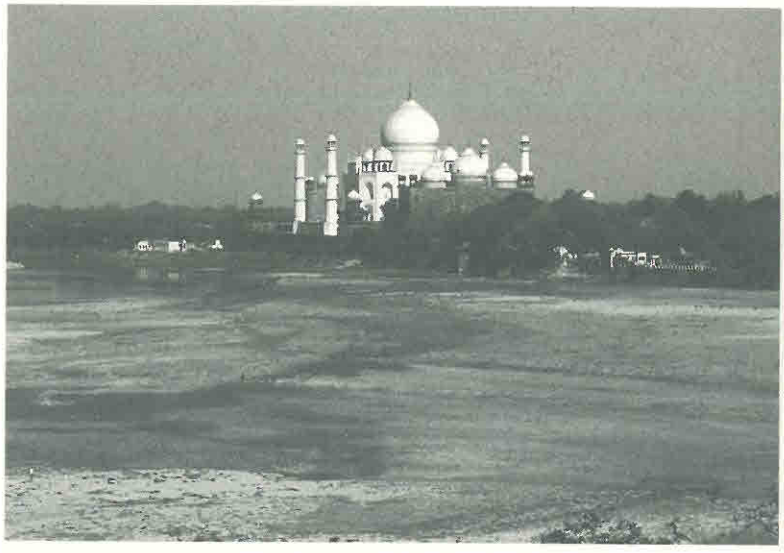


Figura 35
Agra, o rio Yamuna com a grande volumetria do Taj Mahal ao fundo.

des sobre plantas medicinais. Esse texto, traduzido em Bagdá nos tempos da dinastia abássida, teve ampla difusão em todo o mundo islamizado, do Oriente à Andaluzia, sendo objeto de contínuas traduções e complementações. Sob o governo islâmico, a Andaluzia, berço de uma erudita sociedade na qual conviviam comunidades muçulmanas, cristãs e hebraicas, foi um centro de importantes estudos dedicados à botânica e à agricultura.

A mais célebre obra nascida naquela região foi o *Kitab al-Filaha*, "tratado sobre a agricultura", escrito pelo sevilhano Ibn al-Awwam, que viveu no século XII. Em 34 capítulos, o autor trata de agronomia e pecuária, com observações úteis sobre qualidade dos solos e doenças de plantas. O ambiente examinado era aquele da zona quente mediterrânica, e muitos de seus conselhos permaneceram válidos por tão longo tempo, que no século XIX foi feita uma edição em francês do tratado para uso dos colonos enviados à Argélia. Al-Awwam também tratou aprofundadamente do desenho dos jardins: em seu texto, ele recomendava o uso de: ciprestes para marcar os pontos angulares, cedros e pinheiros para criar alamedas densamen-

te sombreadas, loureiros e cítricos para perfumar o ambiente; aconselhava a cultivar jasmineiros sobre pérgulas, a bordejar os espelhos-d'água com romãzeiras, álamos, olmos e salgueiros. O *Kitab al-Filaha* fornece, além disso, inúmeras listas de bulbos de flor, entre os quais o do narciso branco e do amarelo, do íris, do lírio-branco e do junquilho, e de ervas úteis que se harmonizavam com o ambiente do jardim, como a camomila, o aniz, o manjericão, o coentro, o cominho e a manjerona.

Quanto à Pérsia, é preciso destacar a figura de Ibn Sina, mais conhecido no Ocidente por seu nome latinizado, Avicena (980-1037), filósofo, comentarista da filosofia grega no mundo muçulmano, naturalista e médico. Entre as suas numerosas obras, há um tratado sobre medicina que também compreende a farmacopeia, contendo a descrição de muitas plantas medicinais; essa obra foi traduzida para o latim com o título de *Liber canonis medicinae*, e divulgou a autoridade de Avicena no Ocidente.

Na região mediterrânica, os árabes deram continuidade à ação já amplamente iniciada por gregos e romanos, difundindo novas plantas do Oriente Médio. Entre as árvores frutíferas, foi introduzida a azeroleira (*Crataegus azarolus* L.); entre as ornamentais, a amargoseira (*Melia azedarach* L.) e, sobretudo, a laranja-amarga (*Citrus aurantium* L.), que, por seu amplo uso nos jardins com pátio da Andaluzia, foi também chamada de laranjeira-de-Sevilha. Laranjeiras provavelmente já estavam presentes em Madinat al-Zahara, cujas alamedas eram também adornadas por renques de ciprestes, arbustos de buxo, romãzeiras, jardins de rosas, tuberosas e lírios. Na Andaluzia houve ainda uma limitada difusão da bananeira (*Musa sapientium* L.), talvez plantada apenas com finalidade decorativa. À cultura do jardim islâmico deve-se a introdução de muitas espécies floríferas, de cores e formas vivazes, que eram colocadas nos espaços verdes para contrastar com pequenos bosques sombreados.

As iluminuras persas mostram uma vasta gama de plantas floríferas e de árvores bem reconhecíveis: entre as primeiras, aparecem frequentemente os íris, os hemerocales e as rosas, bem como as peônias, em suas variedades branca e amarela, os narcisos e as violetas. Entre as árvores que mais frequentemente adornam essas ilustrações prevalece o cipreste; mas também há plátanos, álamos, salgueiros, e, além disso, espécies apreciadas pela floração, como os pessegueiros, os damasqueiros, as romãzeiras, as ameixeiras e *Cercis siliquostrum* L. Além das árvores descritas, nas iluminuras miniaturas mogóis ainda são percebidas espécies vegetais típicas do subcontinente indiano, como a mangueira, o coqueiro e diversos tipos de fícus, entre os quais a figueira-de-bengala (*Ficus bengalensis* L.) (figura 36). Como testemunhos da presença de plantas floríferas nos jardins mogóis, restam muitas decorações de tema floral revestindo os pavilhões dos jardins reais e dos mausoléus. Os frisos esculpidos ou pintados, verdadeiras odes à poesia do mundo natural, representam tulipas, íris, rosas, dálias, narcisos, hibiscos, girassóis, jasmins, flores de amendoeira, às quais se unem folhas e frutos, pássaros e animais (figura 37).

Figura 36
Bagh i-Wafa (Jardim da Fidelidade), miniatura, final do século XVI. Identificam-se fícus ornamentais, bananeiras e árvores frutíferas como as romãzeiras e as pereiras.

Figura 37
Tulipas em baixo – relevo. Agra, Taj Mahal.

4

Paisagens da Idade Média: campos abertos e jardins fechados

O retorno das florestas

Quando, no ano de 476, foi deposto o último imperador romano, seu poder efetivo já havia eclipsado muito tempo antes. Foi a partir do século III que teve início a crise econômica e social com a qual se pôs fim ao mundo ocidental antigo: o fortíssimo agravamento da carga fiscal tinha provocado a ruína das estruturas agrícolas de base familiar, cujos terrenos passaram às mãos dos grandes proprietários. A propagação do latifúndio aguçou as diferenças sociais e, no século seguinte, a situação se agravou: a economia contraiu-se drasticamente e acelerou o declínio demográfico. O império, enfraquecido por lutas subversoras internas, não soube resistir às forças externas, às invasões dos povos bárbaros: sobreviveu, ainda, no Oriente, onde enfrentou por séculos as pressões sobre a fronteira norte e a expansão árabe, mas ruiu no Ocidente. As regiões que haviam constituído aquela entidade tiveram, porém, destinos diversos, e o mesmo aconteceu com as conquistas técnicas e as tradições culturais do heterogêneo mundo romano.

No Mediterrâneo oriental, a civilização romana teve continuidade no mundo bizantino. Fragmentos daquela paisagem da Antiguidade tardia, feita de arquiteturas monumentais no

Figura 1
Mestre d'Antoine Rollin, *Jardim murado*, miniatura do manuscrito *Le livre des échecs amoureux*, de Evrart de Conty, final do século XV.

verde dos palácios e das vilas, encontram-se, por exemplo, nos mosaicos murais que adornam o pórtico da *Grande Mesquita* de Damasco, construída por volta do ano de 715 pelo califa Al Walid, com o emprego de mão de obra bizantina (figura 2). Em Constantinopla, tanto o palácio imperial construído por Constantino quanto aquele que o sucedeu no século XI sobre a

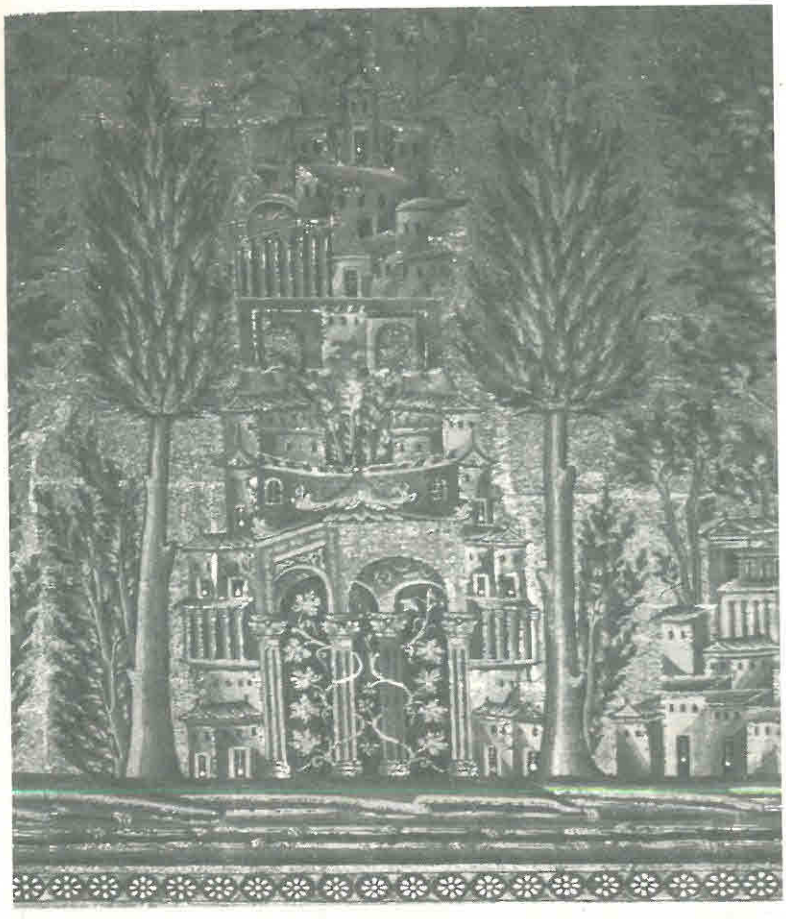


Figura 2
Representação de arquiteturas cercadas de vegetação, mosaico, início do século VIII. Damasco, pórtico da Grande Mesquita.

colina de Blaquerna possuíam jardins elaborados, que retomavam a tradição da Domus Aurea de Nero ou da Vila de Adriano. Como no caso dos modelos originais, também a residência dos imperadores bizantinos constituía um tipo de compêndio de evocações territoriais: o complexo estendia-se entre parques desenhados em estilos diversos, que evocavam as várias regiões constituintes do império oriental.

Faixas de localização mais meridionais da Europa entraram, em vez disso, na zona de expansão árabe, povo que, em sua investida militar, tinha absorvido o civilizado modo de vida do Oriente Médio, para depois transferi-lo aos países domi-

nados. Mas o resto do continente viveu séculos de declínio; o agravamento das condições econômicas unido, talvez, a uma progressiva alteração climática, provocou terríveis carestias. O desaparecimento da máquina administrativa prejudicou irreparavelmente os sistemas de estradas e aquedutos; a crise da produção agrícola, juntamente com a regressão das infraestruturas, originou um processo de contração das cidades, não mais reabastecidas pelas redes de aprovisionamento. A população da antiga capital, Roma, reduziu-se nos séculos V-VI a não mais que 100 mil habitantes, um décimo do que era alguns séculos antes.

No quadro de declínio geral das estruturas sociais e civis, tendo a atividade comercial urbana praticamente desaparecido, a economia baseou-se quase exclusivamente na agricultura. O único poder que permaneceu inalterado no cenário da alta Idade Média foi o agrário, mas as técnicas de cultura em uso na época romana, não mais praticadas, foram parcialmente esquecidas: abandonaram-se as obras de regulagem hídrica e alastraram-se os pântanos, o terréu, a charneca, o bosque. Os autores da alta Idade Média descrevem a crise que se manifestou não apenas como a ruína dos assentamentos, mas também como a degradação da paisagem trabalhada. O retrocesso dos métodos de processamento diminuiu notavelmente a produção agrícola e levou a uma redução das culturas mais exigentes: em vastas áreas, o trigo candial foi substituído por cereais menos nobres, mais rústicos, como o milhete, o painço e o centeio.

Nesse período, as florestas avançaram, conquistando territórios antes colonizados. Os bosques entraram no ciclo da produção alimentar: a caça fornecia recursos decisivos para as populações, enquanto nos faiais e nos carvalhais se praticava a criação silvestre de suínos que, em vista da decadência da cultura da oliveira, garantiam as gorduras alimentares. A presença humana, porém, afetava limitadamente a paisagem florestal, que permaneceu dominada pela selva escura e impenetrável,

abrigo de feras como ursos, javalis e lobos. O território coberto de bosques carregou-se de um valor anticultural tanto pelos perigos que corriam os humanos que os frequentavam, quanto por ter sido associado aos ambientes dos quais chegaram os invasores que haviam destruído a civilização antiga. Na Europa meridional, antigo coração do império, esses sentimentos geraram uma indelével desconfiança em relação ao ambiente natural selvagem.

Se as cidades despovoadas tinham perdido a capacidade de controlar o território, foi em torno das vastas propriedades rurais fundiárias da época romana, as *villae rusticae*, agora já em mãos de chefes bárbaros, eclesiásticos e de clãs familiares emergentes, que nasceu uma forma diversa de organização da vida no campo. Os novos proprietários fortificaram fazendas e pequenos povoados rurais, instaurando autoridades locais. Assim, o império se fragmentou em múltiplos domínios territoriais autônomos, que conferiram ao poder uma organização fortemente regionalizada.

As hierarquias eclesiásticas viram crescer seu próprio papel político; os ricos patrimônios fundiários de bispados e abadias, constituídos mediante doações de terra feitas em troca de proteção, aumentaram o poder econômico da Igreja e a sua autonomia feudal. Assim, ao lado dos burgos fortificados, também adquiriram um papel de destaque os conventos, aos quais se vinculou uma vigorosa obra de reconquista das terras cultiváveis (figura 3).

O processo de reconstrução da paisagem agrária organizada, iniciado pela modesta recuperação demográfica ocorrida na época Carolíngia, entre os séculos X e XI, foi incerto e lento. Os senhores feudais começaram a valorizar os territórios desabitados e improdutivos, favorecendo também a implantação de mosteiros, sobretudo de abadias cistercienses, as quais, além de conservar a memória do que havia restado das técnicas agronômicas da época clássica, dispunham de capital e de proficiência

em obras de drenagem de terrenos pantanosos (figura 4). No decorrer do século XI, o horizonte econômico foi mudando: as Cruzadas contribuíram para enriquecer os centros portuários italianos dos quais partiam as ofensivas militares, aproveitadas para dar início a trocas comerciais profícuas com o mundo muçulmano e o Império Bizantino. Uma certa prosperidade ocorreu também nas cidades que iam surgindo ao longo das vias comerciais, como os grandes rios continentais e as antigas estradas romanas, levando ao renascimento do hábito das feiras. Com os primeiros indícios de uma retomada da iniciativa econômica, as igrejas episcopais e as comunidades urbanas assumiram uma função de primeiro plano no desenvolvimento das obras coletivas de drenagem e cultivo, por meio das quais, no correr de três séculos, se reconstituiu uma certa unidade paisagística nos territórios que fizeram parte do Império Romano.

Figura 3
Monge cisterciense derrubando uma árvore, ajudado por um servo, miniatura do *Manuscrito de Citeaux*, c. 1115.

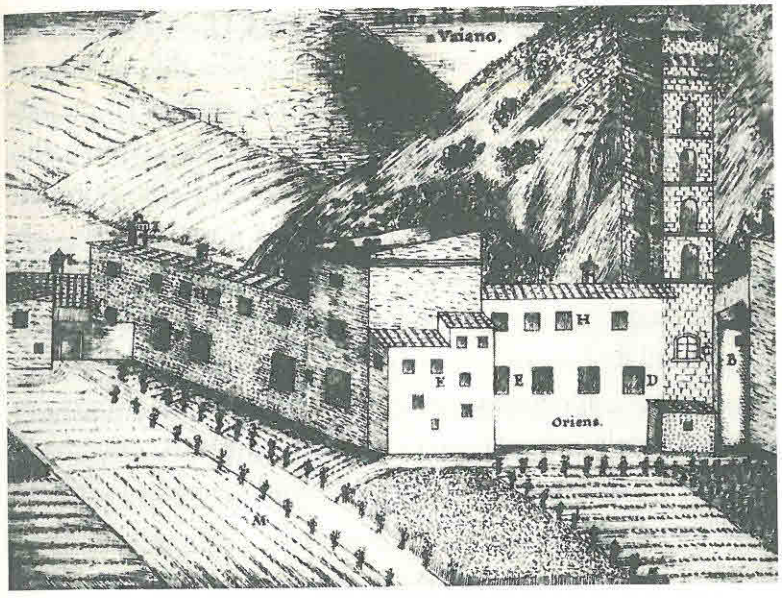


Figura 4
Abadia beneditina de San Salvatore a Vaiano, desenho, século XVII. O complexo, situado no território de Pistoia, é representado cercado por campos cultivados.

A colonização das zonas cobertas por matas começou com o abate e a queimada dos bosques. Na área costeira do mar do Norte, entre Flandres e a Alemanha, iniciou-se a recuperação das terras baixas invadidas pelas marés; ao longo de certos rios, como o Reno e o Pó, foram erguidos diques para secar as áreas pantanosas que os circundavam. O arroteamento dos terrenos, até então incultos, deu origem a novas formas de propriedade agrícola: nas regiões transformadas em matas, por exemplo, a reconquista do solo para o cultivo foi obtida também por meio da cessão em propriedade, para colonos, de parte da terra que era desmatada ou drenada para se tornar produtiva. Reconstituiu-se, assim, a pequena propriedade camponesa, determinando a multiplicação das comunidades rurais.

A difusão de algumas inovações contribuiu para incrementar a produção e melhorar a vida no campo. O arado relativamente leve, comum na área mediterrânica, foi substituído por um mais pesado, movido por rodas e com mais lâminas, e adaptado para revolver e esmigalhar a terra cortada pela re-

lha, sobretudo nos solos duros e espessos da Europa do Norte (figura 5). O uso desse arado, em que pese a dificuldade de erguê-lo e movê-lo, levou a uma lenta transformação da paisagem agrária, a qual se adaptou às características de trabalho do novo instrumento: nas planícies do centro e do norte da Europa, as glebas quadrangulares antigas foram substituídas por campos estreitos e longos, destituídos de sebes ou outros elementos de cercamento e, por isso, chamados "campos abertos". No sul da Europa, em vez disso, onde o ambiente de colinas era pouco adequado ao uso de arados pesados, afirmou-se aquela retícula irregular dos campos e vinhedos, desenhada por sebes que dividem as glebas, que ainda marca a paisagem do centro da Itália.

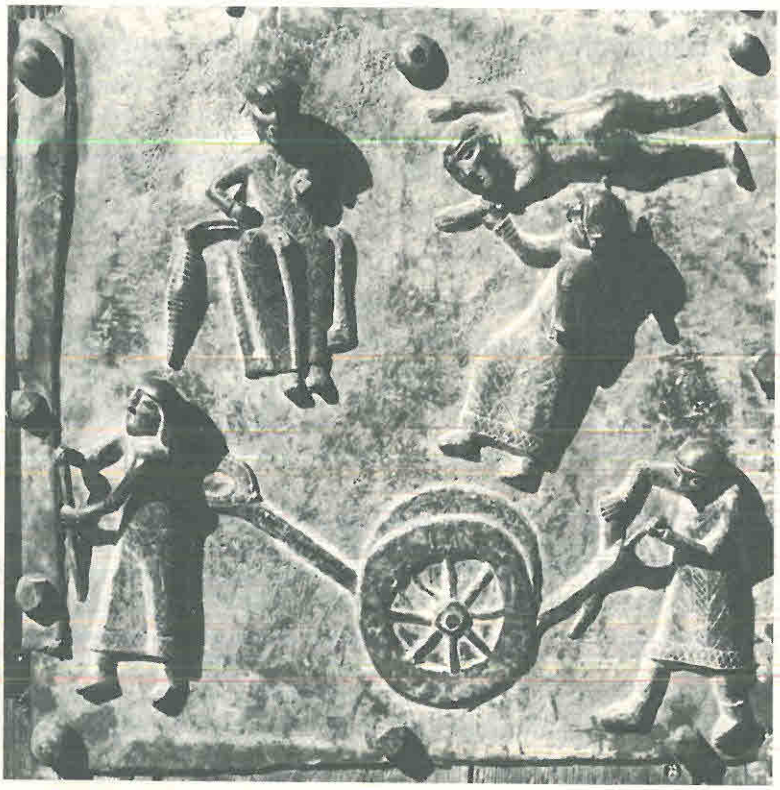


Figura 5
Arado de rodas, detalhe das portas de bronze da Basílica de San Zeno em Verona, final do século XI.

Aldeias e casas de colonos espalhadas pela zona rural tornaram-se, para as cidades, os postos avançados de uma luta contínua para encontrar recursos alimentares com os quais matar a fome das populações que migraram do campo para a urbe. Uma visão dessa nova paisagem, que ligava a prosperidade urbana à posse de uma área rural intensivamente colonizada e organizada em sua produção, está registrada no afresco pintado entre os anos de 1338-1340 no Palácio Público de Siena por Ambrogio Lorenzetti, representando os *Efeitos do bom governo*: fazendas com grandes casas de colonos, campos arados e vinhedos ordenados recobrem as colinas que abraçam a cidade, enquanto os trabalhadores cuidam da terra e dos animais (figura 6). A representação era uma paisagem de artista, ideal, mas a mensagem ali contida – que a pujança da cidade devia partir de sua área rural – soava, na época, muito concreta.

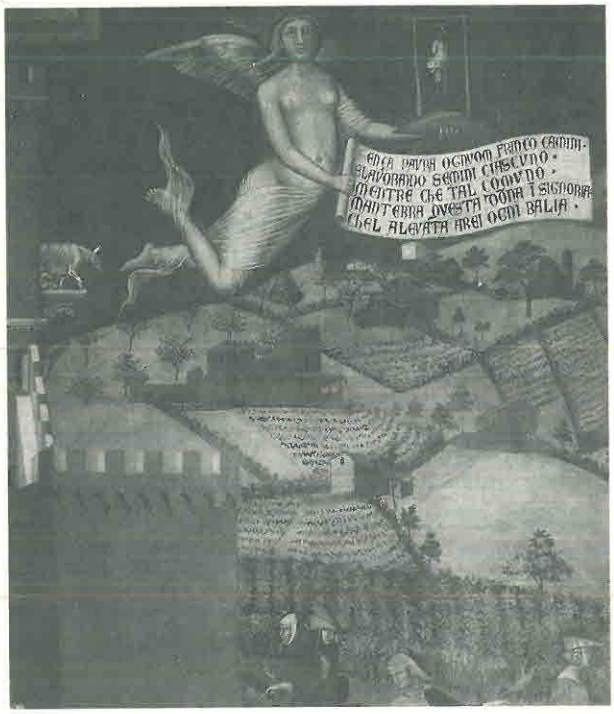


Figura 6
Ambrogio Lorenzetti, *Efeitos do bom governo*, afresco, 1338. Siena, Palácio Público. Detalhe.

Os hortos da cristandade

O monaquismo ocidental teve início com a criação do cenóbio de Monte Cassino por obra de são Bento (*c.* 480-540), que, na regra da ordem por ele fundada, deu grande ênfase ao valor do trabalho manual, visto como forma de oração.

Os primeiros mosteiros, portanto, foram concebidos como empreendimentos comunitários dedicados à religiosidade, e também ao trabalho, sobretudo agrícola, que conferia aos monges a autossuficiência alimentar. A dimensão das estruturas monásticas variou grandemente, de acordo com o prestígio e a dotação financeira que puderam acumular. Aos mosteiros que acolheram um número de membros particularmente elevado foram incorporadas grandes propriedades rurais, e as próprias comunidades de monges se organizaram em uma estrutura baseada na produção, de caráter completamente secular e com forte participação servil.

No período medieval, a contribuição das comunidades monásticas à agricultura foi enorme: essas coletividades tiveram um papel direto na execução de drenagens, no desenvolvimento dos métodos de enriquecimento dos solos, no aproveitamento dos bosques. Além disso, eram centros de divulgação de conhecimentos botânicos e médicos, adquiridos graças à atividade que neles se desenvolvia de coleção de manuscritos antigos e depois de cópia e ilustração.

Os vinhedos, os olivais, os pomares, as hortas muradas dos conventos transformaram-se nas fazendas-modelo da cristandade, lugares em que eram mantidas as tradições culturais arcaicas e preservados os textos que as descreviam (figura 7). Foram os mosteiros que deixaram como legado antigas variedades de plantas que de outro modo teriam sido perdidas com o passar do tempo, enquanto algumas ordens de monges combatentes, como a dos Templários e a dos Hospitalários, favoreceram, com suas frequentes incursões à Terra Santa, a importação de espécies vegetais do Oriente Médio.

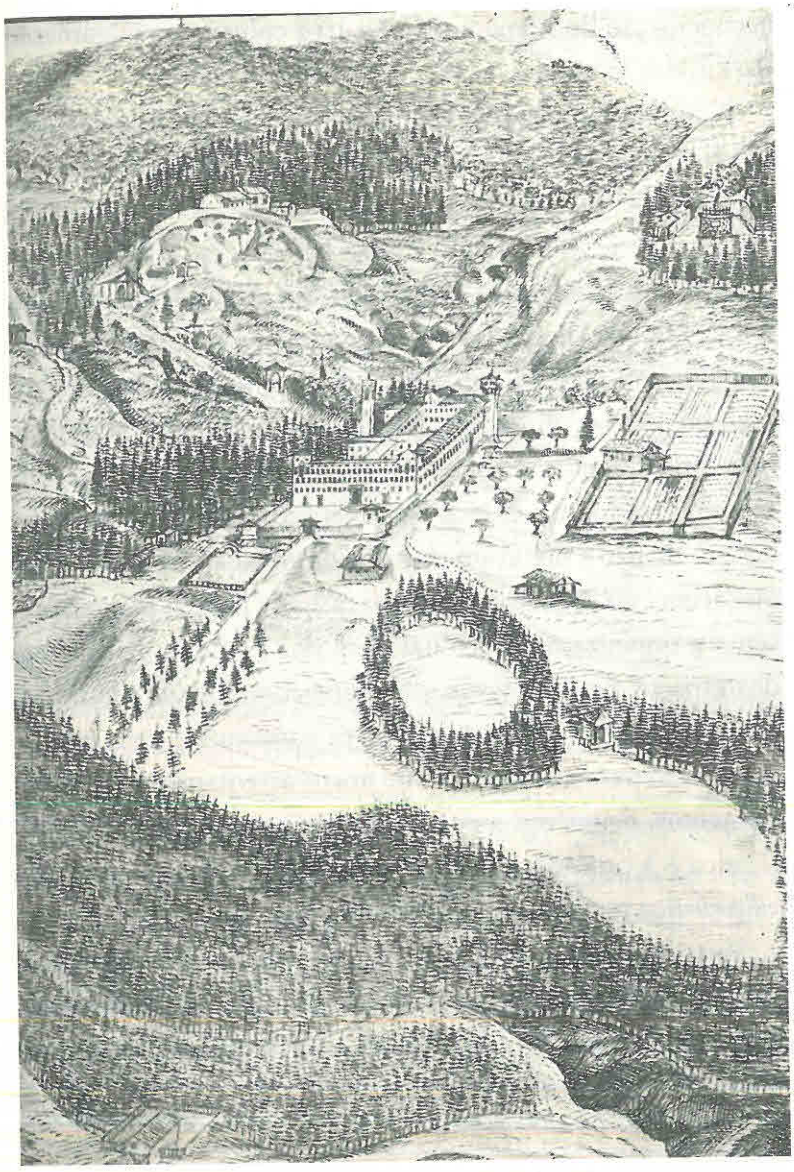


Figura 7
Abadia de Vallombrosa, desenho, século XVII. Notam-se as hortas e os reflorestamentos sob os cuidados dos monges beneditinos.

Se por um lado o trabalho nos campos fornecia o sustento das comunidades, por outro requeria dos monges o aprofundamento da experiência religiosa: em um sermão, são Bernardo comparou o momento do plantio à criação, o momento da germinação – vista como metáfora do Cristo nascido na terra – à

reconciliação do homem com Deus, a colheita ao julgamento do fim dos tempos.

A ordem cisterciense, chamada "dos monges brancos" por causa do hábito branco que vestiam, teve um papel fundamental no aumento do território cultivável: ela realmente fundou assentamentos monásticos com tarefas específicas de colonização agrícola nas regiões de florestas dos Alpes ocidentais, das Ardennes, dos Vosges, que não raro se tornaram o núcleo de futuros centros habitados maiores. Um precioso documento iconográfico nos restituiu a organização de um grande complexo beneditino, a chamada *Planta de São Galo* (figura 8), manuscrito que contém um esquema planimétrico, desenhado por volta do ano de 820 e dedicado ao prior da Abadia de São Galo, na Suíça, em cuja biblioteca se conserva ainda hoje. A planta apresenta a organização funcional ideal dos edifícios, bem como dos espaços verdes anexos, para uma comunidade monástica de cerca de 150 membros: ela talvez constituísse uma espécie de modelo para a construção de novos assentamentos. Muitos elementos, dedutíveis a partir da planta, atestam a influência clássica e a procedência da estrutura do mosteiro a partir da *villa rustica* romana.

Parte da construção representada era ocupada pelos depósitos de mantimentos e pelos alojamentos dos servos, os quais eram em boa medida os responsáveis pelo trabalho nos campos e pela criação do gado; em uma outra região diferente se encontravam a residência do abade, as áreas destinadas aos hóspedes e a escola. No corpo da igreja estava inserido um claustro, mas o esquema planimétrico traz também outros ambientes verdes: um *hortus medicus*, onde eram cultivadas plantas medicinais, e uma horta propriamente dita, organizada em faixas compridas, cada qual destinada a uma cultura específica. Havia depois um cemitério arborizado com plantas frutíferas, que provavelmente queria evocar o Paraíso e sugerir alegorias

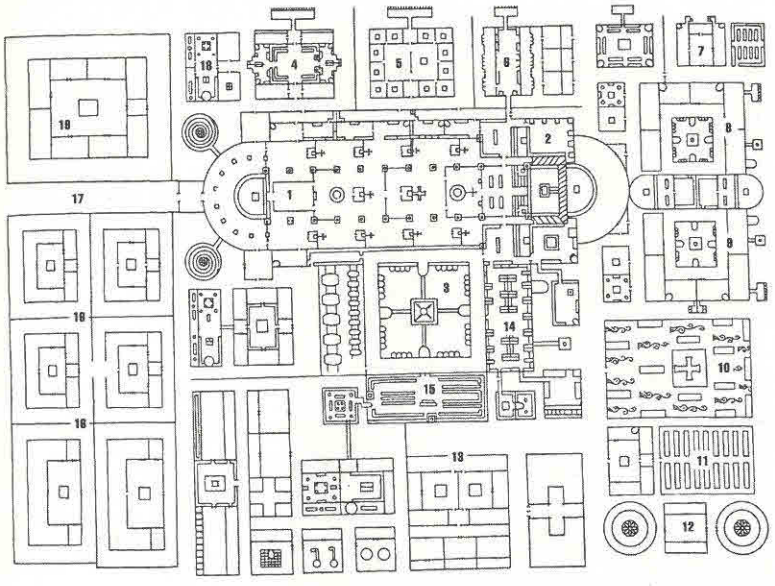


Figura 8
Planta de São Galo (Suíça), desenho, c. 820. Organização ideal de um mosteiro beneditino.
1. Igreja
2. *Scriptorium* e biblioteca
3. Claustro
4. Aposentos de hóspedes
5. Escolas
6. Casa do abade
7. Laboratório médico e herbário
8. Enfermaria
9. Noviciado
10. Cemitério e pomar
11. Horta
12. Galinheiro
13. Oficinas e depósitos
14. Dormitório
15. Refeitório
16. Cavalariças
17. Entrada
18. Cozinhas
19. Depósito

vegetais mais complexas, com as treze árvores entre as sepulturas que talvez simbolizassem o Cristo e os apóstolos.

Um segundo documento que apresenta características análogas às do precedente é a *planimetria da Catedral da Cantuária*, na região inglesa de Kent. A igreja, dedicada ao Cristo Salvador, foi reerguida após um incêndio devastador ocorrido em 1067, com amplos trabalhos que envolveram também o mosteiro adjacente (figura 9). Terminadas as obras, o prior Wibert mandou desenhar, por volta de 1165, uma planimetria do complexo que reproduz o sistema de distribuição das águas entre os vários corpos edilícios: também nesse caso, além do claustro, são indicados o local de cultivo das ervas para uso farmacêutico, a horta para os vegetais e o cemitério-jardim.

Aos mosteiros, portanto, vinculavam-se várias tipologias de espaços verdes: em seu entorno, os campos para plantações extensivas, como as lavouras, os vinhedos e os pomares; dentro de seu perímetro, hortas e jardins menores (figura 10), em geral de forma retangular ou quadrada, delimitados por muros ou

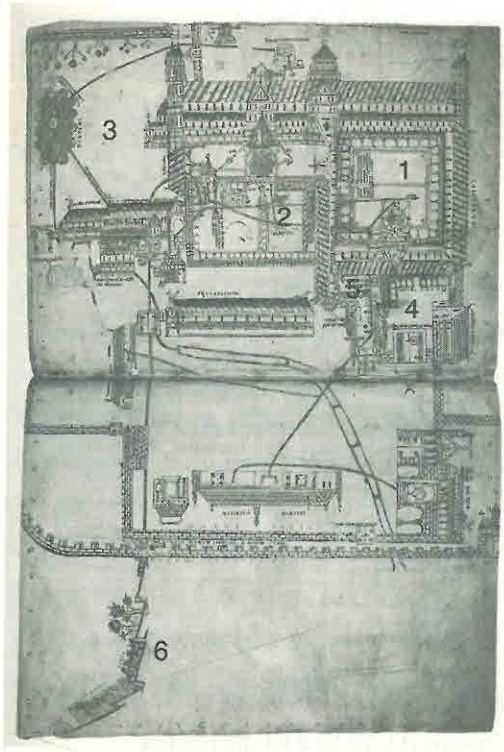


Figura 9

Planimetria esquemática do complexo da Igreja de Cristo Salvador na Cantuária (ou Canterbury), desenho, c. 1165.

1. Claustro
2. Herbário medicinal
3. Cemitério-pomar
4. Vinha e adega
5. Horta
6. Pomar, vinhedo e campos cultivados

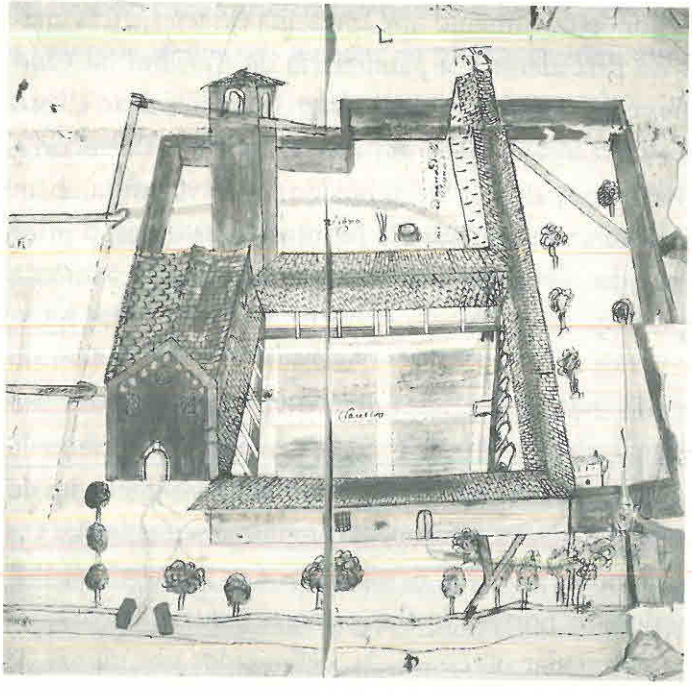


Figura 10

Convento de San Giuseppe fora da Porta Saragozza em Bolonha, desenho, século XVI. No desenho veem-se o claustro, a vinha e a horta contornados por muros.

cercamentos de sebes e vime trançado, donde o nome *hortus conclusus*, "jardim fechado". Nesses ambientes, os monges não só produziam alimentos, ervas medicinais e plantas ornamentais, como também encontravam o isolamento necessário à meditação e ao estudo, o frescor nos dias quentes de verão e, por fim, a sepultura (figura 11).

O centro da implantação monástica abrigava um ou mais claustros, jardins encerrados no corpo do mosteiro, situados ao lado da igreja central. De forma quadrangular e geralmente contornado por pórticos, o claustro apresentava um elenco vegetal modesto: um pequeno relvado com caminhos em cruz, arborizado com sempre-verdes como pinheiros, zimbros, ciprestes ou – onde o clima permitia – cítricos e palmeiras que evocavam a Terra Santa (figura 12). Frequentemente completava a composição um dispositivo para a distribuição hídrica, uma fonte ou um poço, que denunciavam a presença de cisternas subterrâneas para o recolhimento da água da chuva.

O termo "claustro" deriva do latim *claustrum*, que quer dizer "fechado", e sua etimologia também sugere a derivação direta do jardim com peristilo, já presente nas casas romanas, com as mesmas características de espaço protegido e segregado

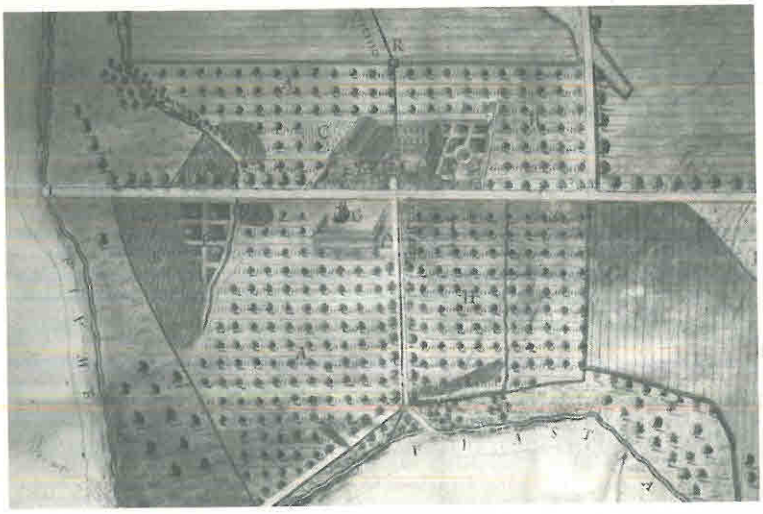


Figura 11
Francesco Galizia, *Lista de bens da abadia de Fiastra*, 1719. A planimetria evidencia os cultivos que contornavam o complexo monástico cisterciense de Fiastra, no território de Macerata.

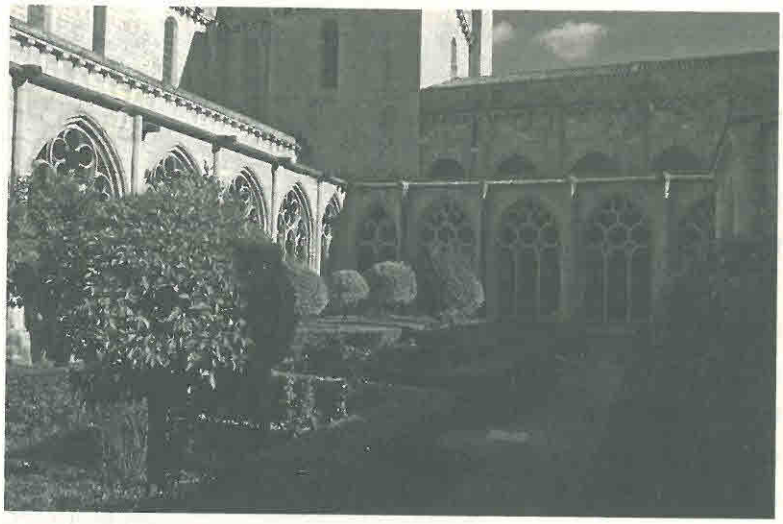


Figura 12
Tarragona, Mosteiro Cisterciense de Santa Creus, séculos XII-XIII, claustro ornamentado com plantas cítricas.

dos olhares externos. Em uma época crítica como a medieval, a decisão de abrigar esses jardins no interior de estruturas muradas, longe de remontar a razões de segurança, atendia mais à necessidade de criar um ambiente independente e idealmente separado do mundo exterior, nas comunidades religiosas. O claustro constituía um espaço privilegiado, dedicado à vida espiritual e intelectual dos monges, no qual os membros da comunidade podiam pregar e estudar ou se encontrar para conversar nos momentos que a regra lhes concedia.

Seguindo os exemplos dos usos romanos e gregos, a tradição cristã também empregou o espaço verde como local de ensino e meditação. A transformação da cidade pagã em cidade cristã foi, de resto, um fenômeno lento, que não levou a verdadeiras revisões das tipologias funcionais, mas à sua reconversão. Nas cidades romanas esvaziadas, as primeiras comunidades monásticas assentaram-se sobre estruturas já existentes, a exemplo de grandes casas e edifícios públicos, que possuíam em seu interior jardins murados e porticados; sua utilização como espaços de atividades daquelas comunidades deu origem aos claustros. Portanto, o renascimento dos jardins fechados, perceptíveis desde a alta Idade Média, não deve ser entendido

como uma verdadeira novidade, mas como uma renovação das tipologias arquitetônicas antigas.

A partir dos séculos VIII e IX, todas as grandes construções eclesiásticas tiveram claustros, que foram adquirindo valores também simbólicos. Para quem sabia captar sua implícita mensagem metafórica, o *hortus conclusus* apresentava, de fato, uma forma de sublimação da aparência em direção a aspectos mais elevados. A ideia vinha de uma passagem do *Cântico dos cânticos*, em que Salomão dedica à sua esposa uma ode amorosa que inclui declarações apaixonadas:

> Jardim fechado és tu, minha irmã, esposa, jardim fechado, fonte selada. Seus rebentos são um jardim de romãs, com os frutos mais deliciosos, árvores de cipreste com nardo, nardo e açafrão, canela e cinamomo, com toda espécie de árvores de incenso; mirra e aloé, com todos os melhores perfumes. Fonte que orvalha os jardins, poço de águas vivas, e riachos que manam do Líbano.

No simbolismo cristão, aquelas ternas palavras entre amantes traduziram-se na união mística entre a alma e o Cristo, e o jardim fechado tornou-se um emblema dessa ligação: o claustro transfigurou-se em um lugar de mediação com o mundo espiritual. Assim como as religiões judaica e islâmica, também o cristianismo associou a recompensa ultraterrena, o Paraíso, à ideia de um jardim frutífero, símbolo de fecundidade, promessa de uma vida melhor: um ambiente perdido por Adão, mas ao qual o batismo, libertando o homem do pecado original, dava novamente acesso (figura 13). Por isso, no mundo cristão, assim como no mundo islamizado, as arquiteturas verdes mais faustosas foram vistas como reflexos tangíveis do Paraíso: assim foram descritos os jardins que decoravam o palácio dos imperadores bizantinos em Constantinopla. Mas na Europa medieval os mosteiros, em seus claustros e jardins fechados, encerravam igualmente singelos e pequeninos Édens.

Figura 13
Escola renana, *O jardim do Paraíso*, pintura, 1410-1420.

As muitas formas do jardim profano

Para definir as diversas tipologias de espaço verde, é possível encontrar nos textos do período medieval uma superabundância de denominações diferentes, frequentemente intercambiáveis, que estão na origem dos diversos modos pelos quais os jardins são hoje chamados nas línguas europeias. Alguns nomes, como *hortus* e *viridarium*, eram amplamente empregados desde a Antiguidade. Na época medieval acrescentou-se também o termo *gardinum*, latinização do germânico *gart*, do qual deriva a palavra *giardino* no italiano atual e *jardim* em português. O termo *herbarium*, por sua vez, fazia referência às pequenas hortas de mosteiros e castelos onde eram cultivadas as ervas para uso farmacêutico ou culinário; *pomarium* definia um pomar que podia, igualmente, exercer a função de lugar de lazer; com a palavra *vinea* indicava-se a presença de um vinhedo e, mais frequentemente, de uma vasta gleba ao mesmo

tempo agrícola e recreativa, colocada diante de propriedades suburbanas.

Tal riqueza de termos, a despeito do lugar-comum que desejaria circunscrever os jardins da época medieval unicamente ao *hortus conclusus*, deixa entrever um quadro de tipologias bem mais amplo.

Nenhum jardim do período medieval sobreviveu; reconstruir sua variedade não é tarefa fácil, seja por causa da quase total ausência de materiais iconográficos, seja pela limitação das observações arqueológicas. Por isso, referências privilegiadas para a pesquisa histórica são os escritos de alguns autores, como o *Liber ruralium commodorum*, o mais célebre tratado de assuntos agrícolas da época, redigido nos primeiros anos do século XIV pelo bolonhês Pietro de Crescenzi (1230-1305): nele se encontram descritas várias tipologias de jardim, relacionadas ao nível social do proprietário.

Nas cidades medievais, toda família abastada possuía um espaço verde doméstico próprio, cuja função era não apenas produzir hortaliças, ervas para a cozinha e frutas, mas também oferecer um ambiente verdejante aos seus membros: era o chamado *hortus* – termo com o qual, como já ocorria na época antiga, se indicava qualquer formalização do verde, quer utilitária, quer ornamental – ou *herbarium*.

No entanto, nos palácios maiores, em presença de amplos espaços abertos, foram montados significativos jardins ornamentais de formas regulares, influenciados pelas arquiteturas verdes dos conventos. Nobres e grandes proprietários, protegidos pelos muros dos castelos e das cidades, realizaram variantes laicas do *hortus conclusus* monástico. Eram lugares de prazer para damas e nobres, dotados geralmente de vários canteiros com florações campestres; alguns deles elevados por meio de contenções em madeira ou alvenaria, encerravam também ervas aromáticas e medicinais (figura 14). Se possível, no centro desses espaços verdes colocava-se uma fonte, enquanto arvo-

redos de frutas e pérgulas cobertas de rosas trepadeiras e madressilvas recobriam os caminhos.

Nesses jardins, a arte da vida convivial foi retomada: passeava-se ao som dos músicos, dançava-se, urdiam-se jogos amorosos. Aqueles ambientes, que acolheram a renascente ritualidade

Figura 14
Escola de Eric Bonts, *Madona com o Menino*, pintura, fim do século XV. A imagem contém a representação de um *herbarium*.

das cortes, foram descritos pelos poetas e reproduzidos em elegantes iluminuras, tornando-se um motivo literário recorrente: eram o *locus amoenus*, o lugar reservado à expressão dos sentimentos e da alegria, ao refúgio dos amantes. Uma célebre descrição de um encantado vergel medieval está contida em um poema marcado pelo refinado esteticismo da cultura cortesã: *Le roman de la rose* (*O romance da rosa*), escrito na primeira metade do século XIII por Guillaume de Lorris (*c.* 1200-1240). Ali se encontra a descrição de um onírico jardim de corte, no qual o narrador situa a luta para conquistar uma dama tão desejada quanto evasiva (figura 15). E é a amada quem descerra ao cavalheiro o acesso impenetrável:

> Sem dizer palavra, entrei no jardim; vós sabíeis que acreditei estar entrando no paraíso terreno: o lugar era tão delicioso que parecia ser de natureza celestial [...] Dirigi-me para adiante e depois para a direita, ao longo de uma pequena vereda cheia de erva-doce e hortelã [...] Tomou-me o desejo de ver o vergel, de andar por ele e admirar os seus belos loureiros, os pinheiros, as avelaneiras e as nogueiras. As danças já haviam acabado e grande parte dos dançarinos tinha ido para a sombra tomar a fresca e fazer a corte às suas amadas.

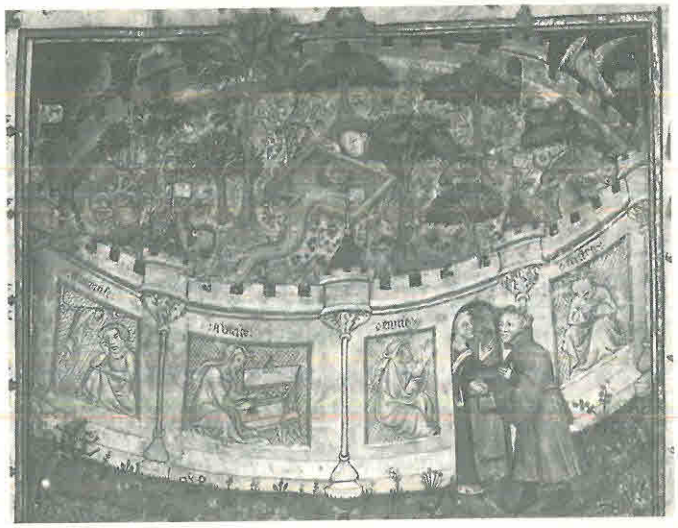


Figura 15
Miniatura francesa de um manuscrito do poema *Le roman de la rose* c.1400.

Mais de um século depois, Boccaccio (1313-1375), no *Decamerão*, contou sobre jardins que vinham surgindo nas colinas florentinas. Na terceira jornada, o poeta descreve o vergel de uma propriedade rural nas colinas de Fiesole, onde, junto com um grupo de amigos, se havia refugiado para escapar da epidemia de peste que atingiu Florença em 1348. O autor narra que, "tendo mandado abrir um jardim que ficava de costas para o palácio e que era inteiramente murado, nele entraram" para ali descobrir alamedas cobertas de pergolados de videira, rosas e jasmins, e um prado de relva finíssima, ornado por mil espécies de flores, com uma fonte de mármore ao centro e, em torno, "verdíssimas e vivazes laranjeiras e cedros, que, possuindo velhos e novos frutos e também flores, não apenas proporcionavam agradável sombra aos olhos, mas ao olfato, prazer". No jardim, o grupo juvenil descrito por Boccaccio passava o tempo alegremente, observando os animais silvestres, cantando e dançando, e também lendo episódios da vida dos antigos romanos, numa explícita referência a um vínculo que então começava a se recompor com a época clássica, prenunciando o Renascimento.

Expoentes da monarquia, do clero e grandes feudatários também tiveram, para a diversão de suas cortes, parques murados que abrigavam animais como lebres, cervos, coelhos e pássaros, colocados nesses jardins unicamente pelo prazer de admirá-los. Tal costume devia ser difundido, e também Pietro de Crescenzi, autor do *Liber ruralium commodorum*, escreveu sobre isso, comentando que o repertório vegetal desses espaços verdes devia ser constituído de "pequenos bosques de árvores diversas, nos quais os animais silvestres colocados nos jardins pudessem correr para se esconder". Na língua italiana, por exemplo, para definir esses lugares de desenvolvimento informal e natural, começou a ser empregado o termo *barco*, denominação estendida também aos parques venatórios, recintos que encerravam terrenos de bosques destinados à caça, situados geralmente distantes das cidades (figura 16).

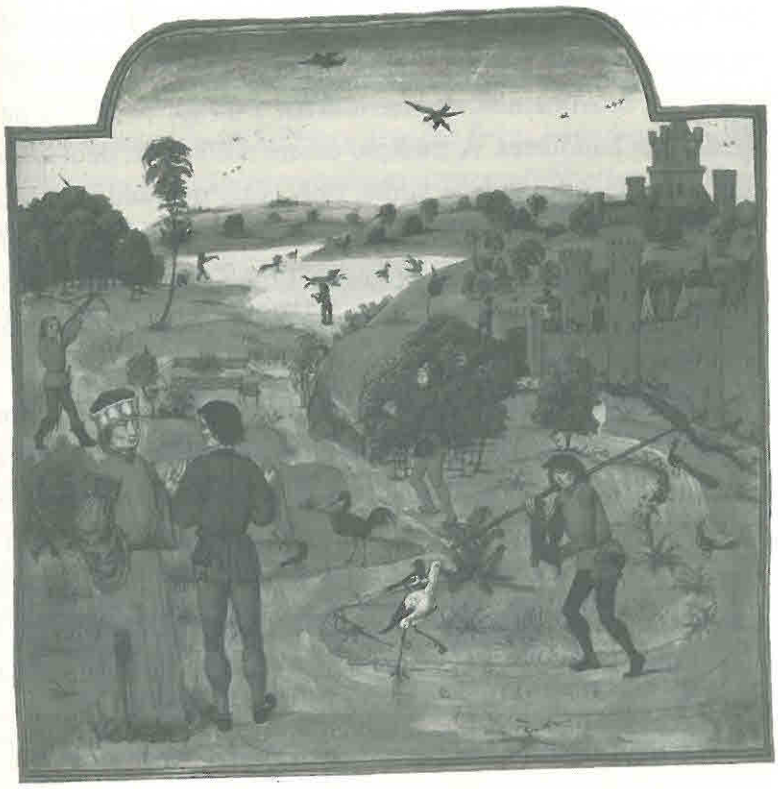


Figura 16
Terreno de caça de um nobre com um lago, miniatura em uma tradução francesa do texto de Pietro de' Crescenzi, c. 1485.

Alguns parques atingiram dimensões notáveis e continham um conjunto de estratagemas destinados a surpreender os hóspedes. Por volta do fim do século XIII, na região francesa da Picardia, o conde Robert II d'Artois criou no burgo de Hesdin um célebre parque de maravilhas, no qual havia viveiros de peixes e de pássaros, magníficos jardins, um *hortus conclusus* chamado "Pequeno Paraíso" e campos de torneio. Era a emblemática criação de uma nobreza que, através das Cruzadas, tinha entrado em contato com a tradição dos jardins islâmicos e bizantinos: Robert II, particularmente, havia acompanhado Luís IX, rei da França, à Terra Santa e, durante a volta, tinha parado na Sicília, onde conheceu os parques de Palermo realizados no período normando por trabalhadores islamizados. No *parque de Hesdin* encontravam-se também alguns "autômatos", estátuas animadas

por mecanismos, algumas das quais lançavam por brincadeira jatos de água e farinha sobre os visitantes, enquanto outras, com seus movimentos, os convidavam a dirigir-se para o pavilhão dos banquetes. A tradição desses autômatos de jardim, originada na Antiguidade tardia, tinha sido mantida viva pela literatura, inclusive a árabe, cujas descrições foram frequentemente fantasiosas. Através desses escritos foram transmitidos ao Ocidente conhecimentos destinados a encontrar um amplo emprego nos jardins renascentistas.

O exemplo de Hesdin mostra como a cultura islâmica dos jardins constituiu para a Europa uma espécie de elo com a tradição clássica perdida, favorecendo a evolução de espaços verdes progressivamente mais vastos e complexos. Esse fenômeno foi verificado na Espanha, onde, após a reconquista, os reis cristãos continuaram a tradição mourisca da arquitetura da paisagem. No entanto, é um fenômeno que também devia dizer respeito à Península Itálica, onde, por meio dos contatos das atividades comerciais marítimas, notícias sobre jardins islâmicos e plantas como as cítricas tinham se difundido ainda antes da conquista normanda da Sicília em 1072.

Os prados comunitários

Se nas cidades do Império Romano a presença de zonas de verde era um fenômeno amplamente difundido, com a decadência da civilização antiga também caiu no esquecimento esse modelo de organização urbana, no qual às tipologias específicas de espaços verdes tinham sido atribuídos papéis funcionais e de decoro citadino. Nos renascentes povoados da Europa medieval, a exigência de dispor de ambientes abertos vinculados ao uso coletivo deu origem aos chamados *prados*: sítios relvados, sem particular arborização, geralmente na vizinhança de porta urbana, das muralhas ou de elementos naturais. Embora

sem finalidades representativas, os prados tiveram uma função vital na vida pública.

Naquelas campinas, a população se reunia para manifestações ligadas à vida social, para grandes feiras e eventos lúdicos e religiosos, que não encontravam espaço no interior da cidade. Significativo é o fato de que, entre os séculos XVIII e XIX, alguns desses antigos espaços informais foram transformados em verdadeiros jardins públicos, sobrepondo-se ali uma forma compositiva organizada.

Na Itália, a região europeia que primeiro experimentou um renascimento urbano difuso e ligado ao comércio, a presença dos *prados* como lugar de trocas comerciais era extremamente disseminada. Na Florença medieval, o *Prato del Comune*, também chamado *Ognissanti*, situava-se na parte ocidental da cidade: era um espaço trapezoidal próximo ao rio Arno, intramuros e de frente para a *Porta al Prato*, onde se realizavam negócios, feiras e corridas de cavalos (figura 17). Em 1294, para adequá-lo também ao passeio urbano, foi transferido o hospital dos leprosos que se localizava em sua extremidade e demolida uma fieira de casas.

Em Parma, na época medieval, a feira anual de *Sant'Ercolano* acontecia em uma área situada ao norte da cidade, denominada *Prato di Sant'Ercolano*; em Bérgamo, o lugar destinado às grandes feiras anuais era o *Prato di Sant'Alessandro* (figura 18). Célebres eram também os torneios que se desenrolavam nos *Prati del Popolo Romano*, situados em Roma, no interior dos muros, numa área que se estendia do monte Testaccio à Pirâmide, e que ainda hoje apresenta uma zona edificada mais rarefeita em relação ao núcleo habitacional circunstante. Em Pádua existia o *Prato della Valle*, espaço aberto informe, pantanoso nos períodos de chuva, no qual se reuniam os peregrinos; era usado para passeios urbanos, feiras, corridas de cavalos e espetáculos. No século XVIII será transformado em um magnífico jardim público.

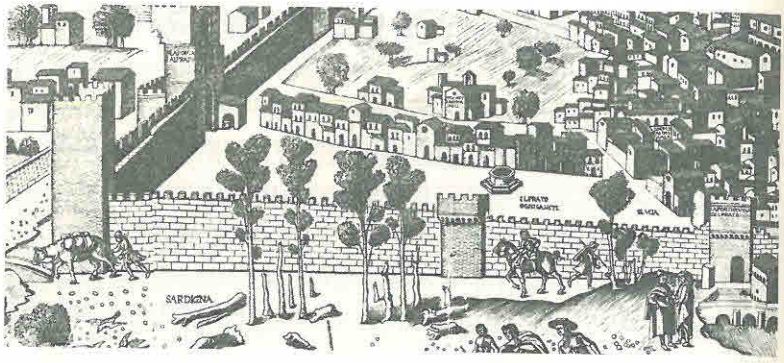


Figura 17
Vista berlinense de Florença, c.1472. Detalhe com o Prato di Ognissanti em primeiro plano

Figura 18
Prato di Sant'Alessandro em Bérgamo, manuscrito sobre a vida de São Bento, século XV.

Mas o fenômeno dos prados não foi exclusivamente italiano, atingindo grande parte do continente europeu. Não é difícil enxergar o étimo comum latino *pratus* nos topônimos que designam lugares ainda verdejantes, como o *Prater* de Viena e o de *Prado* de Madri, ou os múltiplos *prés* de Paris, já desaparecidos. Em Madri, além do *Prado*, área verde na qual se abria uma paisagem apreciada e que será a seguir transformada em parque real, existia uma *Pradera de San Isidro*, lugar de festas e mercados, situada ao longo do rio Manzanares, na margem oposta àquela em que a cidade se desenvolvia. Em Paris, o prado mais conhecido era o *Pré-aux-Clercs*, uma extensa planície situada às portas da cidade, na margem direita do Sena, perto da Abadia de Saint-Germain-des-Prés: um lugar que, por sua vizinhança com a antiga Universidade de Paris, era usado como passeio por estudantes e professores.

Também na Inglaterra encontravam-se espaços desse tipo, nos quais toda a comunidade cívica desfrutava de um atávico direito de uso coletivo: os *greens* e os *commons*.

O termo *green* define um trecho de terreno relvado de desenvolvimento irregular, de propriedade pública, situado no centro dos pequenos burgos de fundação histórica, circundado por casas e para o qual com frequência se volta a igreja. Sua presença faz-se remontar à estrutura original dos povoados da primeira área de colonização saxônica: a hipótese mais verossímil é que se origine dos espaços abertos e rodeados de cabanas dos primeiros assentamentos, nos quais as comunidades reuniam o gado durante a noite. Com o tempo, aquele espaço passou a ser usado para realizar assembleias, celebrar festas, receber o senhor do lugar. Assim, com a consolidação dos aglomerados, os *greens* se tornaram os centros naturais do povoado, desempenhando funções díspares: lugar de punição pública, de feiras, de festas e jogos.

Os *commons*, em vez disso, eram terrenos destinados ao uso de uma comunidade, mas sem nenhuma localização específica

no contexto edificado e quase sempre externo a ele. *Common* é um termo antigo que deriva do latim *communis*, e indica um terreno, um pasto de uso comum cuja propriedade jurídica pertencia à comunidade dos usuários (figura 19).

A tradição cultural dos *greens* e dos *commons* era tão enraizada na Inglaterra que, a partir do século XVII, quando teve início a colonização da costa leste da América do Norte, ela passou a ser exportada para o outro lado do Atlântico. Muitos centros da costa leste dos Estados Unidos conservam ainda hoje aqueles espaços verdes originais estabelecidos pelos primeiros habitantes: é o caso de Boston, onde o grande parque público central está situado no lugar do *Boston Common*, à margem do assentamento original (figura 20).

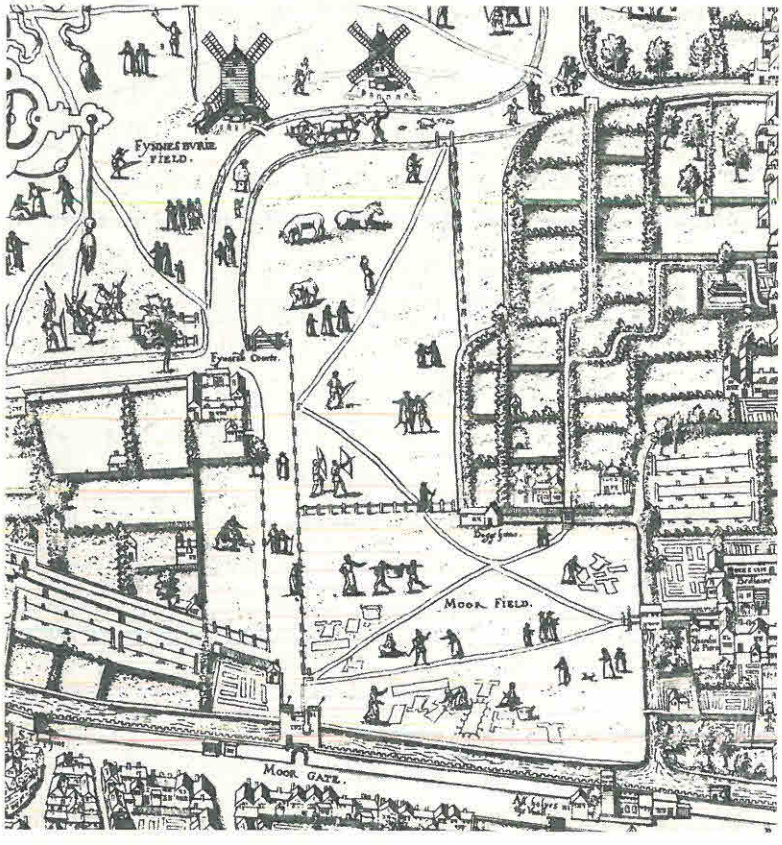


Figura 19
Copperplate Map de Londres, 1559. Detalhe com o Common dos Moorfields.

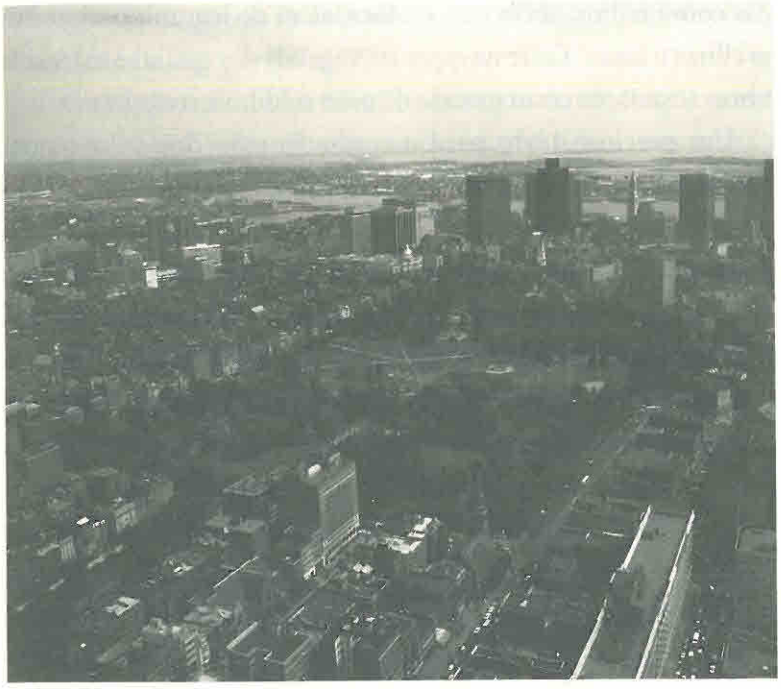


Figura 20
Área central de Boston, com o parque público surgido no lugar do Common.

Técnicas agrícolas e tratados

Com o eclipsar-se da civilização romana, a horticultura também declinou, havendo certo retrocesso do ponto de vista das espécies vegetais cultivadas. Permaneceram, porém, os preciosos arvoredos frutíferos que os romanos tinham levado para o norte dos Alpes: cerejeiras, ameixeiras, pessegueiros, amendoeiras, amoreiras, pereiras, figueiras, todas elas espécies que continuaram a ser cultivadas mesmo quando o império entrou em colapso. O mesmo aconteceu com a videira, cuja cultura permaneceu em uso na Alemanha e na França, e mesmo na fria Inglaterra, onde as comunidades monásticas continuaram o seu cultivo, uma vez que o vinho era indispensável ao rito da Eucaristia. Importantes para a alimentação da época foram os cereais menores, rústicos e mais fáceis de cultivar, como o centeio, o trigo comum, a cevada e o milhete, seguidos de hortali-

ças como nabos, abóboras, melões, além de leguminosas como ervilhas e favas. Entre as espécies vegetais das quais se extraíam fibras têxteis, tiveram grande difusão o linho e o cânhamo.

Um precioso texto para o conhecimento dos cultivos em uso na Idade Média é um códice redigido por volta do início do século IX e conservado na Biblioteca Herzog August da cidade alemã de Wolfenbüttel, intitulado *Capitulare de villis*. O documento contém, entre outras coisas, as portarias redigidas por um soberano franco, tradicionalmente identificado com o próprio Carlos Magno, para regular o uso e a administração de suas posses. Entre as diversas instruções ministradas aos seus superintendentes, o rei inclui uma espécie de catálogo dos vegetais com os quais devia reabastecer sua residência. O início é imperativo: "Queremos que a horta tenha todas as ervas". Segue-se uma longuíssima lista de flores, de ervas aromáticas e de hortaliças que o soberano elenca meticulosamente, sem uma ordem aparente: "lírio, rosa, erva-doce, beijo-de-frade, sálvia, arruda, abrótano, pepino, abóbora, alcachofra, cominho, rosmaninho, alcachofra-brava, grão-de-bico, cebola-albarrã, gladíolo, estragão, aniz". Igualmente interessante para compreender a dieta alimentar de um soberano medieval é a listagem das árvores frutíferas:

> Quanto às árvores, queremos que haja pomares de diversos gêneros, de ameixas de várias espécies, de sorveiras-da-europa, de nespereiras, de castanheiras, de amendoeiras, de amoreiras, de loureiros, de pinheiros, de figueiras, de cerejeiras de várias espécies. Macieiras [...] doces, azedas, que produzam frutas para conserva e consumo imediato ou maçãs verdes. Três ou quatro espécies de peras, para conserva, doces, verdes e maduras.

A literatura sobre temas agrícolas do período clássico, de acordo com uma tradição que já remontava à Antiguidade, foi reduzida a compêndios que reuniam as informações mais

eficazes. Bem pouco se sabe sobre sua efetiva difusão na alta Idade Média, até porque, com o tempo, essas obras quase desapareceram por completo. Um desses manuais, em língua grega, compilado por volta da metade do século X por um redator anônimo e dedicado ao imperador bizantino Constantino IV (913-959), intitula-se *Geoponika*. Estruturado como um pequeno tratado, uma enciclopédia de agricultura e horticultura que pretende apresentar de forma ágil os conhecimentos acumulados pelos antigos, ele reúne informações sobre métodos agronômicos e sobre a pecuária, a apicultura, a piscicultura e a criação de jardins. A propósito desse último tema, lê-se que as

> [...] plantas não devem ser colocadas em lugar definitivo de forma irregular, nem misturadas entre si, ainda que sua variedade favoreça a graça do jardim. [...] Todo o espaço entre as árvores deve ser preenchido com rosas, lírios, violetas e açafrão, plantas que são agradáveis à vista e ao olfato e úteis [para fins medicinais], favoráveis e benéficas para atrair abelhas.

Uma significativa obra botânica da Idade Média foi também o *De vegetalibus libri VII*, escrita por um eclesiástico dominicano nascido na Alemanha de nobre família: Albert, filho do conde de Bollstädt (*c.* 1200-1280), mais conhecido como Albertus Magnus. O texto enciclopédico, composto em meados do século XIII, baseava-se em um escrito antigo intitulado *De plantis* e redigido no século I por Nicolau de Damasco, mas que Albertus Magnus acreditava ser obra de Aristóteles. Além do comentário à obra antiga, o tratado traz notas sobre sementes, frutas e seus sucos, e descreve quatrocentas espécies de plantas herbáceas e seu *habitat*.

O mais difundido texto de assunto agrícola da Europa medieval foi, porém, o *Liber ruralium commodorum*, do bolonhês Pietro de Crescenzi, escrito por volta do início do século XIV e baseado tanto no livro de Albertus Magnus quanto em trabalhos de autores antigos e tratadistas árabes. O largo êxito desse

manual deve-se ao fato de que ele abrange todos os aspectos práticos do cultivo e da administração de uma fazenda: da escolha do local à construção das edificações, da organização das culturas à criação de hortas e jardins. O texto é organizado em doze capítulos, cada qual dedicado a um tema agronômico específico; em especial, a quarta seção descreve todas as fases da produção do vinho, a quinta e a sexta, dedicadas à arboricultura e à horticultura, elencam numerosíssimas espécies vegetais, enquanto a oitava oferece farto material original sobre os jardins.

A obra de Crescenzi constitui um importante documento para o conhecimento das práticas agrícolas medievais: seu elenco iconográfico, constituído por iluminuras introduzidas nas várias transcrições, reveste-se, além disso, de um interesse particular, uma vez que ali se encontram representados jardins ideais da época (figura 21). O interesse com que foi acolhido esse texto, escrito originalmente em latim, é testemunhada pelas numerosas cópias manuscritas que ainda se conservam, e por muitas edições impressas. Em 1373, foi traduzido para o francês e, antes do fim do século, para o italiano: esteve entre os primeiros livros a aparecer em impressão com o texto latino original em 1471, depois com tradução italiana em 1478, francesa em 1486, alemã em 1493, continuando a ver novas edições durante todo o período renascentista.

Outras Idades Médias

Coincidindo cronologicamente com a recuperação da Europa nos primeiros séculos do segundo milênio, outras civilizações, nas Américas e na Ásia, que desconheciam umas às outras, mostraram elevada capacidade de controlar o ambiente, oferecendo soluções diversas e criativas ao constante problema da constituição de uma relação proveitosa com o *habitat* natural.

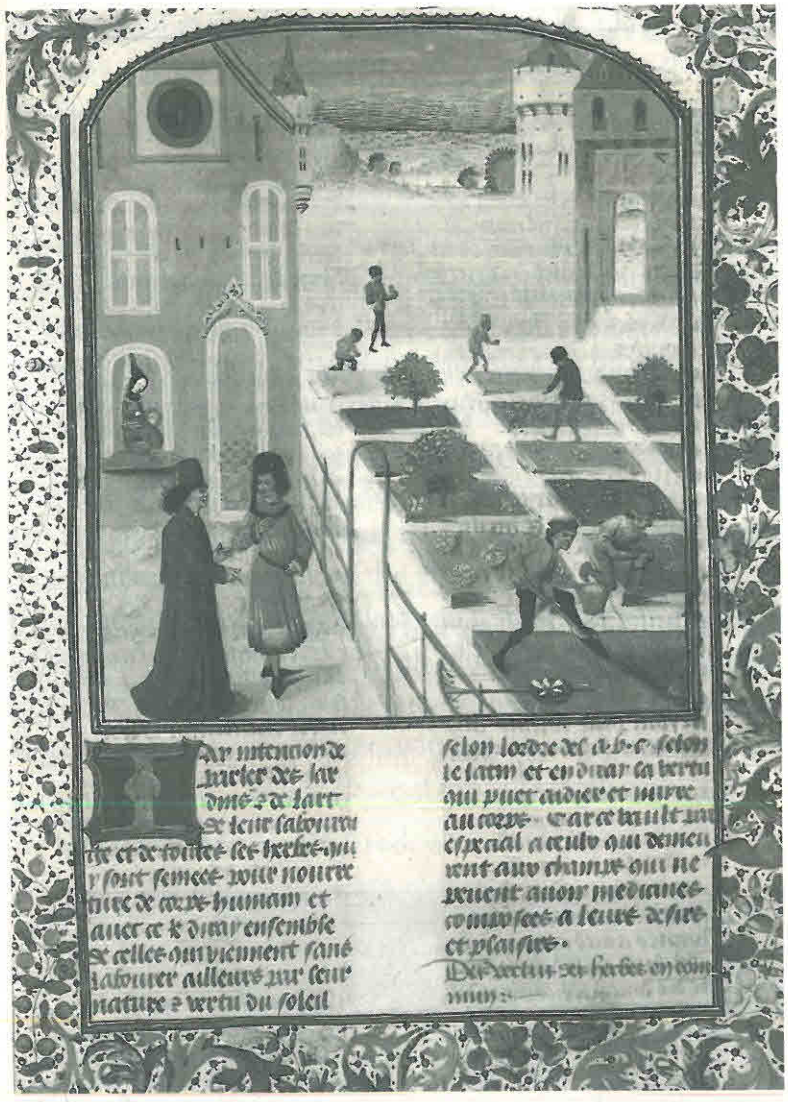


Figura 21
Mestre de Margarida de York, *Erbarium*, miniatura ilustrando o texto de Pietro de Crescenzi, 1470-1500.

As culturas asiáticas coetâneas, de antiga formação, que haviam alcançado um elevado grau de desenvolvimento técnico e uma sólida organização social, resistiram à expansão comercial e militar europeia que se seguiu ao fim do período medieval, mantendo identidade própria, capaz de instaurar um confronto cultural com o Ocidente. O sétimo capítulo deste livro é dedicado à evolução histórica da arquitetura da paisagem na Ásia.

No entanto, para as culturas que se haviam formado nas Américas e que conseguiram consolidar-se concomitantemente à Idade Média europeia, o definitivo despertar do Ocidente significou, na verdade, o fim.

Os primeiros povos das Américas tinham selecionado e cultivado espécies vegetais desconhecidas dos europeus: primeiramente os tubérculos, como as batatas, as batatas-doces e a mandioca; e depois o milho, que se tornou a principal fonte de alimentação para algumas civilizações, como a dos maias, a qual fazia remontar o próprio nascimento de seu povo àquela planta (figura 22).

Por volta do início do século XIII, os astecas, talvez provenientes dos territórios que hoje correspondem ao sudoeste dos Estados Unidos, em busca de um lugar no qual se estabelecer, alcançaram o vale central do atual México. A escolha definitiva do lugar aconteceu por volta de 1325, quando, segundo a lenda, uma águia com uma serpente no bico, interpretada como um sinal enviado pelos deuses, pousou sobre um grande cacto que crescia numa ilha de um dos lagos da região, chamado Texcoco.

Figura 22
Teotihuacan, Templo de Quetzalcoatl, século II. Detalhe com máscaras salientes de serpente e de Tlaloc, deus da chuva e do milho.

Justamente ali, os astecas decidiram edificar sua capital: Tenochtitlan, a atual Cidade do México. Era um grande assentamento, com praças cerimoniais e templos, construído sobre cinco ilhas de uma baía do lago, em uma zona riquíssima em águas. O povoado era atravessado por canais e ligado à terra firme por meio de três vias colocadas sobre aterros. No auge da civilização asteca, antes de sua destruição pelos conquistadores espanhóis, a cidade tinha cerca de 250 mil habitantes, o que a tornava, na época, uma das maiores cidades do mundo.

A numerosa população conseguia manter-se graças ao conhecimento de avançadas técnicas agrícolas: os astecas efetivamente construíram sistemas de irrigação, terracearam as colinas próximas da cidade e fertilizaram seus solos. Para aumentar as superfícies cultiváveis, em meio a área pantanosa que contornava o perímetro da cidade, eles também desenvolveram uma técnica particular – as *chinampas*. Eram ilhas artificiais retangulares e muito alongadas, construídas sobre plataformas de junco e galhos de salgueiro e preenchidas com sedimentos e vegetação em decomposição, retirados do fundo do lago. Dispondo sequências de *chinampas* separadas entre si de modo a permitir a passagem de canoas, formavam-se extensões consideráveis de um novo teritório agrícola. Graças ao solo bem fertilizado, as ilhas produziam mais abóboras, milho, feijões, pimentões e tomates que outras áreas. Essa forma de cultivo representou o estágio final de adaptação de hábeis agricultores frente às dificuldades climáticas de uma prolongada e anual estação seca. Durante a conquista espanhola, a maioria das *chinampas* foi abandonada. Mas as que restaram ainda são usadas no lago Xochimilco, na área meridional metropolitana da Cidade do México.

Na América do Sul, a civilização dos incas também se organizou a partir da agricultura: o soberano inaugurava o ciclo sazonal do milho, ritmado por cerimônias cuja finalidade era aumentar a fertilidade dos homens e das espécies vegetais. Na

porção oeste do continente sul-americano, onde se desenvolveu a cultura incaica, a presença de elevadas altitudes, associada a latitudes tropicais, favoreceu a formação de ambientes extremamente diferenciados. Ali o sistema andino se eleva abruptamente nas proximidades da costa do Pacífico, articulando-se em um conjunto de valadas e depois de planaltos que se estendem entre 3.000 m e 4.500 m; nessas altitudes surgiram os principais assentamentos, como a capital, Cuzco. Mas as comunidades indígenas aproveitaram todos os níveis ecológicos presentes no *habitat*: plantaram algodão e coca nas regiões baixas, quentes e úmidas, milho nos vales que modelam o altiplano e tubérculos nas frias regiões de altitudes maiores, sobretudo a batata, da qual havia em cultivo centenas de variedades que podiam ser conservadas por longo tempo graças aos rigores do clima.

O solo fértil era escasso, frequentemente em sítios impraticáveis e difíceis de irrigar; mas aqueles povos, mesmo sem dispor de instrumentos de ferro, conseguiram desviar rios e transformar em terreno cultivável o ambiente hostil da cordilheira por meio de uma extraordinária obra de terraceamento das encostas montanhosas, fortemente íngremes (figura 23). Mais que uma forma pontual de melhoria, tratou-se de uma complexa obra de genial reconstrução de sítios inteiros. Os terraceamentos atingiram extensões imensas, e sua construção deve ter envolvido milhares de pessoas que trabalharam na realização de verdadeiros projetos de engenharia ambiental.

Para a construção dos muros de contenção, erguidos a partir de alvenaria de pedra com juntas secas, aproveitou-se a sofisticada técnica construtiva que aquela civilização havia desenvolvido. Uma vez realizados os arrimos, dispostos segundo uma inclinação capaz de conter o empuxo do terreno, o espaço interno obtido era preenchido com camadas de diversos materiais: na base, colocavam-se areia e montes de seixos, de modo a garantir a drenagem; acrescentava-se, de-

pois, argila, cuja função era manter a umidade do solo e, por fim, dispunha-se a camada superficial, constituída de húmus vegetal fértil, o qual, tendo em vista a erosão daquelas montanhas, devia ser trazido de muito longe. O empreendimento, ao qual se vinculou a sobrevivência da civilização incaica, teve dimensões titânicas: ainda hoje, mesmo que a maior parte daquelas estruturas tenha sido abandonada há muito tempo, é possível perceber os vestígios de aproximadamente 1 milhão de ha de terrenos agrícolas escalonados. Os terraceamentos adaptaram-se às formas das montanhas, constituindo cenários artificiais de poderosa grandiosidade. Também os povoados que, por razões de proteção, se erguiam sobre os cumes mais remotos ou sobre as encostas mais íngremes foram dotados de terraços cultiváveis que garantiam a alimentação daquelas comunidades, como ainda hoje é verificável nas áreas dos assentamentos de *Ollantaytambo* ou de *Machu Picchu*, no Peru (figura 24). Em alguns lugares, a morfologia original do terreno foi totalmente transformada, também com finalidades não mais completamente inteligíveis, como aconteceu, por exemplo, no sítio de Moray, nas proximidades de Cuzco, onde algumas depressões naturais no terreno calcário foram transformadas em sistemas de terraceamento em círculos concêntricos (figura 25). Essas depressões escalonadas, protegidas pela conformação do terreno e com profundidade de 150 m, gozavam de um microclima particular, que apresentava diferenças de temperatura entre os diversos níveis, o que permitia cultivar e atender às necessidades de diversas espécies vegetais, plantadas em diferentes cotas. A fascinante conformação em anfiteatro que essas cavidades ainda conservam, o cuidado com a realização, a perfeita ordenação dos sistemas hidráulicos sugeriram a hipótese da existência nesse local de um verdadeiro jardim botânico onde se teria experimentado o cultivo de plantas para serem usadas depois em ambientes climáticos diferentes.

Figura 23
Cordilheira andina, campos terraceados.

Figura 24
Ollantaytambo, grandes terraços destinados ao uso agrícola.

Figura 25
Moray, terraceamentos circulares concêntrios.

5

O renascimento do classicismo: a ordem da natureza

Famílias urbanas e propriedade rural

Diversos fatores levaram à decadência da sociedade medieval. Para isso concorreram eventos nefastos, como a Guerra dos Cem Anos, que no século XIV investiu sobre uma vasta porção do continente europeu, e a peste, que o assolou por volta da metade do século. Tais catástrofes dizimaram a população, deixando os campos sem mão de obra e quebrando a continuidade de relações hierárquicas sobre a qual se havia fundamentado a ordem feudal. Mas foi sobretudo a vigorosa retomada da cidade como lugar de produção e comércio que transformou o que havia sido uma economia essencialmente fechada: a Europa experimentou uma crescente circulação de bens e finanças e viu o desenvolvimento de uma sociedade de cunho mercantil.

Nos territórios reunidos pelos imperadores germânicos sob o ressurgido Sacro Império Romano, desenvolviam-se novas formas de governo. A Itália, que havia pertencido, pelo menos em parte, àquele império, sem nunca acatar plenamente nem sua soberania nem as formas feudais que dele se originavam, atravessou um período de grande autonomia local e regional. O enfraquecimento da investida militar islâmica, a posição

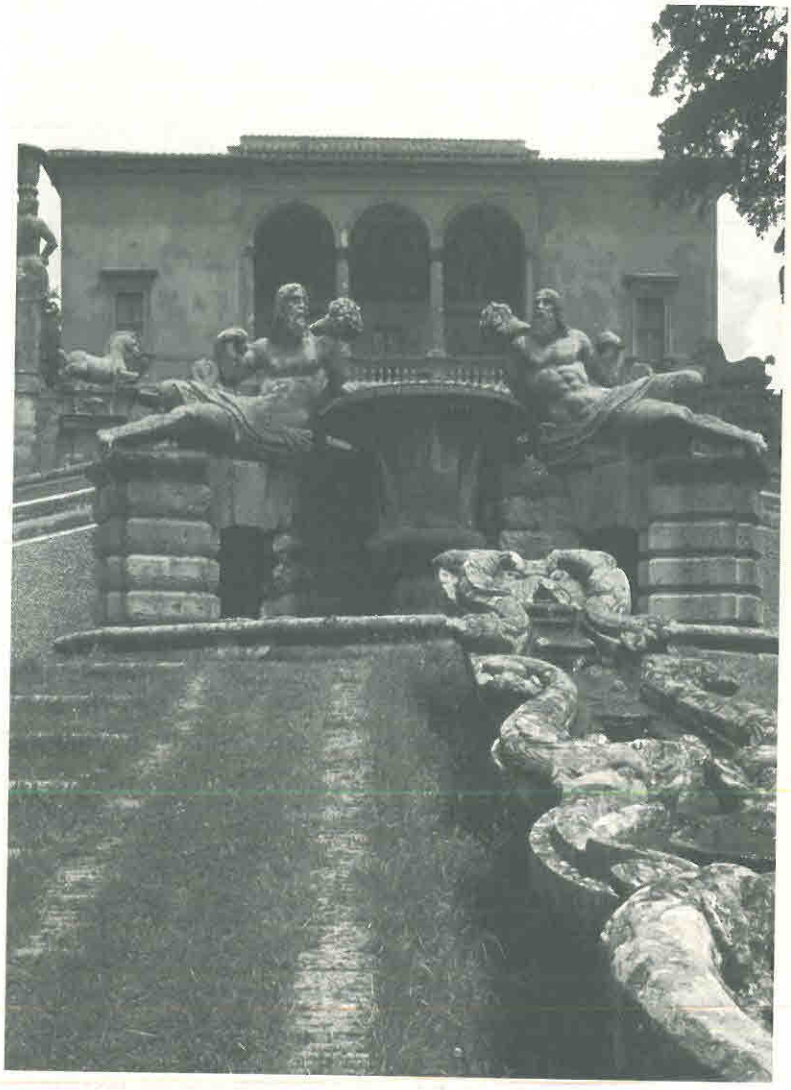


Figura 1
Caprarola, Palácio Farnese. Detalhe da corrente de água situada ao longo da rampa que leva ao jardim secreto.

central da península Itálica na bacia mediterrânica e a consolidada tradição urbana levaram ao desenvolvimento de uma economia forte e de uma nova cultura, dominadas por cidades como Florença, Siena, Veneza, Milão, Gênova, que estavam adquirindo um papel proeminente no renascimento das trocas comerciais. Famílias que haviam iniciado comércios florescentes, personagens de sucesso provenientes da classe mercantil

ou da aristocracia local, puderam investir recursos notáveis na aquisição e no desenvolvimento de vastas propriedades rurais agrícolas. Com a atenuação da precariedade da vida no campo, manifestou-se, de fato, a consciência do papel que a propriedade agrícola podia ter em uma economia especulativa: o solo não foi mais visto apenas como recurso para a obtenção de produtos alimentares destinados ao consumo familiar, mas como um possível lugar de investimentos e lucros para a produção mercantilista de víveres e de matérias-primas destinadas às indústrias têxteis ou às construções.

Os assentamentos maiores cercaram-se de subúrbios e de castelos, dependentes da própria cidade e usados como rede de controle do território cultivado, cuja propriedade tinha sido em grande parte transferida para as mãos das famílias urbanas (figura 2). A atividade agrícola mais intensiva concentrou-se em torno da cidade. As terras adjacentes aos muros é que forneciam a maior parte dos alimentos necessários ao sustento dos habitantes (figura 3). As hortas urbanas, faixas verdejantes encerradas entre o casario e o cinturão de muros, chamadas *pomeri*, forneciam hortaliças e frutas, enquanto, em uma porção significativa do território extramuros, lavouras, pomares, vinhedos e olivais desenhavam uma trama de lotes agrícolas separados por sebes e pequenos bosques.

Ao contrário do que aconteceu no norte da Europa, onde o fenômeno das autonomias locais foi mais raro e, por isso, as várias regiões foram progressivamente resvalando para estruturas territoriais dirigidas por governos centrais, na Itália emergiram verdadeiras cidades-estado, poderosas e populosas municipalidades que, para se manter, tinham necessidade de uma produção agrícola cada vez maior e que, por essa razão, incrementaram arroteamentos e drenagens. Na Toscana, os Medici investiram grande capital na secagem de vastas áreas pantanosas e no terraceamento das encostas das colinas. Na Lombardia, a região mais avançada do ponto de vista agrícola

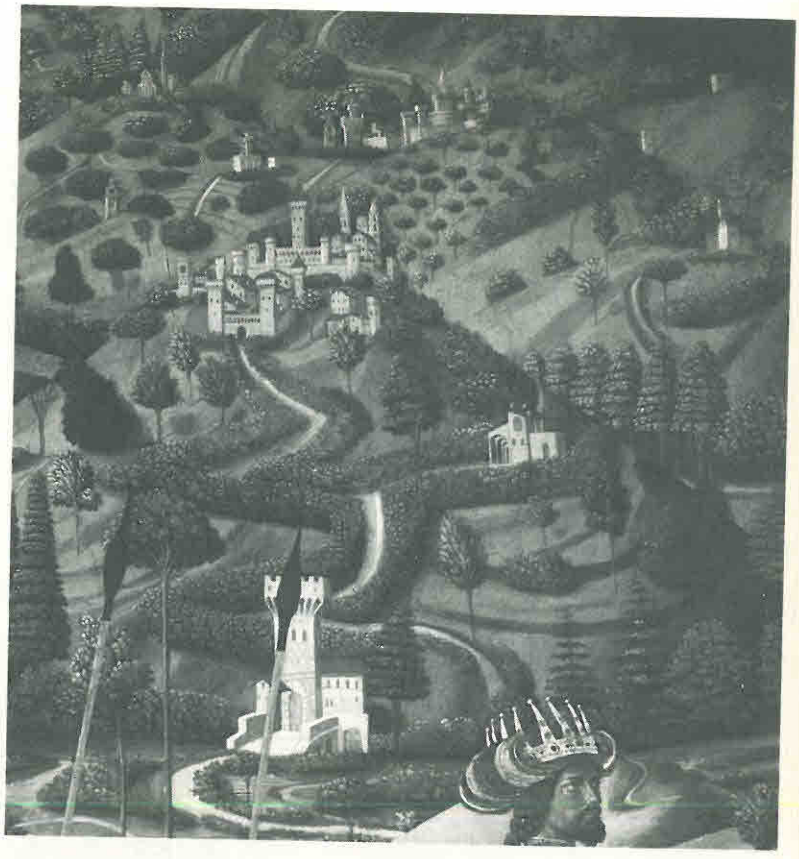


Figura 2
Benozzo Gozzoli, *A viagem dos Reis Magos*, afresco, 1459-1461. Florença, Palácio Medici-Riccardi, Capela dos Reis Magos. Detalhe dos campos com castelos e casas rurais.

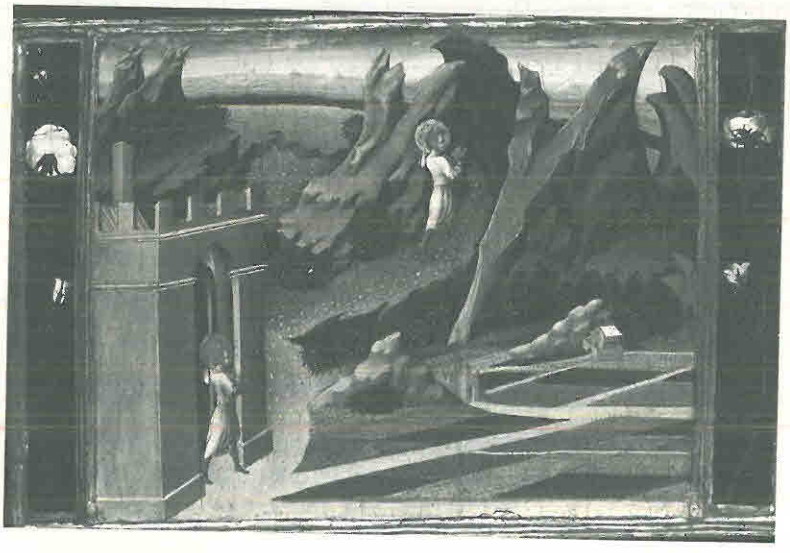


Figura 3
Giovanni di Paolo, *São João Batista refugia-se no deserto*, têmpera sobre madeira, c. 1454. No detalhe, percebe-se uma porta urbana e os campos cultivados do lado de fora.

nos séculos XIV e XV, os Visconti e os Sforza comandaram intervenções de regulamentação hídrica e também se interessaram pelo aprimoramento das técnicas agrícolas e pelo plantio de novas culturas. No território do Polesine, a alternância de planícies emersas e pântanos determinou uma longa e contínua obra de regularização dos cursos fluviais e de drenagem das superfícies, iniciada pelas abadias, continuada pelas municipalidades urbanas que ali instalaram povoados pioneiros, e depois por senhorias como as dos Gonzaga e dos Estensi. Também no Vêneto, onde os cursos de água formadores da laguna Vêneta transbordavam frequentemente, a República de Veneza lançou em terra firme amplas operações de drenagem. À resolução daquelas complexas obras de recuperação dos solos de planície e de regulagem das águas, dedicaram-se, com estudos e projetos, os homens de ciência mais proeminentes da época.

O avançar da colonização e os grandes interesses que parte da população urbana tinha pelo campo deram origem, no século XVI, aos *cabrei* (figura 4), registros contendo informações dimensionais e desenhos executados à mão, planimetrias dos bens urbanos e rurais pertencentes a determinada propriedade, preparados para finalidades ligadas a taxações ou a avaliações financeiras para venda e aluguel. Essa documentação, também iconográfica, servia para o controle econômico das propriedades fundiárias, sobretudo nas regiões do centro-norte italiano, onde foi tomando forma o fenômeno da meação, ou seja, da gestão das terras por parte de famílias camponesas arrendatárias, o que levou a um consistente fracionamento do território agrário. Os mapas dos registros cadastrais reuniam os elementos essenciais das estruturas produtivas: a extensão das herdades, seus limites, as sebes, o número e o formato dos campos, a área do semeadouro, o desenvolvimento e a tipologia das áreas plantadas, além do sistema dos fossos. Por esse motivo, ainda hoje permanecem como documentos imprescindíveis para a reconstituição do ambiente agrário histórico.

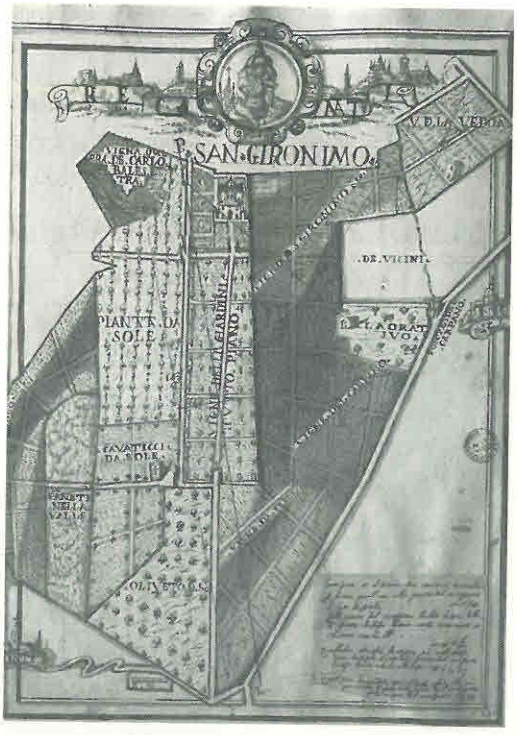


Figura 4
Cabreo de uma herdade da Santa Casa de Loreto, desenho, século XVIII.

Em sua continuidade modulada, as herdades tornaram-se células essenciais da paisagem agrícola, frequentemente inseridas em uma unidade maior, as fazendas, por sua vez organizadas em torno das instalações pertencentes aos grandes proprietários urbanos, as vilas. O surgimento dessas últimas, a partir do século XV, marcou fortemente a paisagem italiana e, em seguida, também as do Norte europeu.

Os espaços nos quais as vilas se originaram são tradicionalmente identificados nos territórios serranos que circundam Florença e Roma, onde surgiram os primeiros exemplos daquela culta tipologia residencial, destinada aos cidadãos que pretendiam ter a experiência da vida no campo (figura 5). Todavia, outras regiões também desempenharam um papel importante na consolidação do ritualismo social ligado ao viver em vila. Exemplo disso é o Vêneto, onde famílias venezianas

abastadas, rompendo com uma tradição de atividades exclusivamente marítimas, estenderam suas propriedades sobre a terra firme, investiram em drenagens e no melhoramento da produção agrícola e, com os proventos obtidos, construíram edifícios para o lazer, vilas ajardinadas com funções de controle das propriedades agrárias e, ao mesmo tempo, sede de atividades recreativas e culturais.

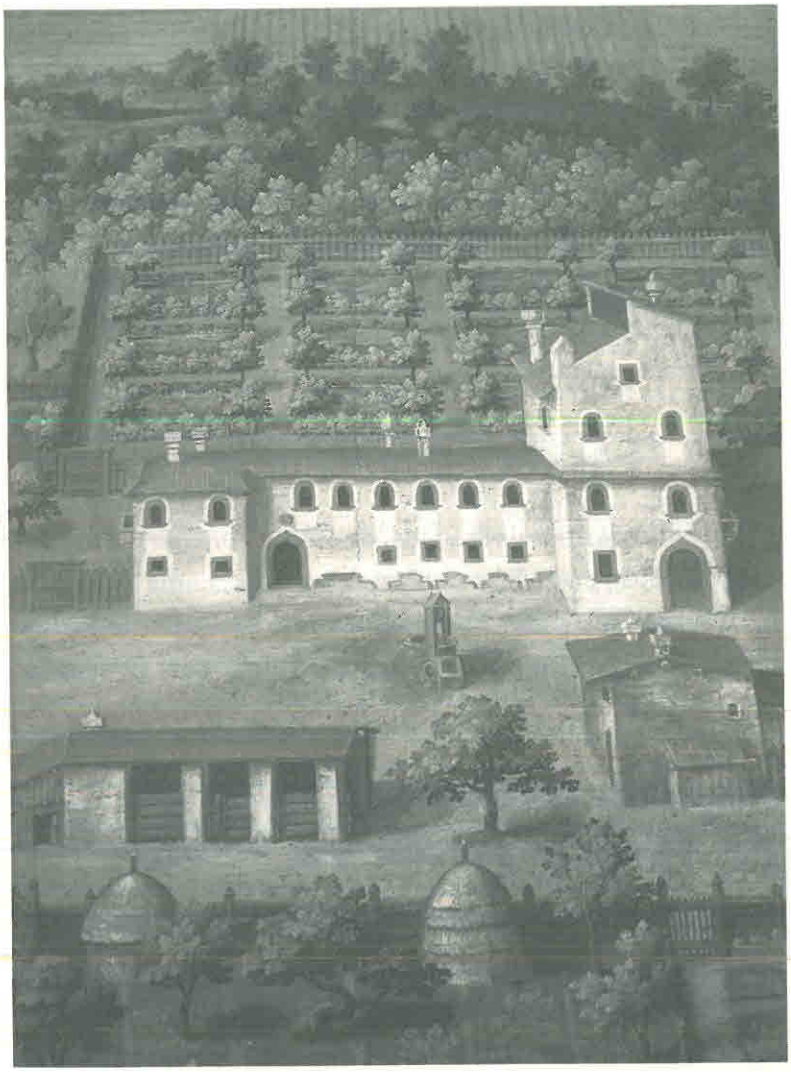


Figura 5
Giusto Utens, *Vila de Collesalvetti*, têmpera sobre tela, final do século XVI. Detalhe.

Jardins de palácio na Itália do Quattrocento

Em 1337, Francesco Petrarca (1304-1374) adquiriu uma casinha com jardins em Vaucluse, localidade do Sul da França não distante de Avignon, então residência papal. Foi ali que teve o seu primeiro jardim e, uma década mais tarde, escreveu o *De vita solitaria*, obra em que à tensão da vida urbana ele contrapunha a paz, a possibilidade de meditação e de estudo da vida no campo, retomando o modelo culto do *otium* romano dedicado às letras. O texto é totalmente distante das estetizantes figuras do imaginário gótico, através das quais a literatura das décadas precedentes havia cantado o *hortus conclusus*. Petrarca descreve antes a descoberta da natureza pela apreciação íntima e solitária do jardim e da paisagem circunstante:

> Um catre te dará a relva; um teto, as árvores com seus verdes ramos [...] ofereço-te ainda colinas cobertas de pâmpanos e de cheios cachos, e doces figos, água recém-tirada da fonte, e cantos de inumeráveis pássaros, e refúgios entre os montes e curvos retiros, e a fresca sombra dos bosques nos vales irrigados. (*De vita solitaria*)

Nos últimos anos de sua vida, de acordo com o costume dos intelectuais do passado, o poeta retirou-se para uma residência de campo nos Montes Euganei, nas proximidades de Pádua, buscando na contemplação da natureza a paz para os seus estudos. Ecoando temas caros aos autores antigos, Petrarca exprimia o interesse que a sociedade culta, sua contemporânea, começava a manifestar com relação à cultura clássica.

Na Itália, a partir da metade do século XIV, as residências fortificadas das famílias aristocráticas foram se convertendo em ambientes mais amenos, e no interior dos complexos edificados apareceram jardins ornamentais. Em 1365, o papa Urbano V, ao retornar de Avignon para Roma, ordenou a criação de novos jardins em seu palácio no Vaticano e acompanhou

pessoalmente os trabalhos, que incluíam o plantio de videiras trazidas de Marselha e a escavação de tanques para peixes. Por volta da metade do século XV, a nova residência construída em Florença por Cosimo, chamada depois *Palácio Medici-Riccardi*, foi dotada de um jardim fechado, colocado na fachada oposta à da entrada: uma verdadeira sala ao ar livre para as atividades da família, em contraste com o pátio interno, destinado aos eventos públicos.

O tema do pátio porticado – lugar dos ritos de recepção – e do jardim colocado na parte mais reservada do edifício também é retomado no *Palácio Piccolomini*, em Pienza. A partir de 1459, Enea Silvio Piccolomini, que se tornou papa com o nome de Pio II, mandou reconstruir sua própria terra natal, Corsignano, situada ao sul de Siena, que então rebatizou de Pienza. A missão foi confiada ao florentino Bernardo Gambarelli, conhecido como Il Rossellino (1409-1464), autor também do projeto do palácio, construído em torno de um pátio quadrangular e voltado para um pequeno jardim mediante uma galeria de três pavimentos (figura 6).

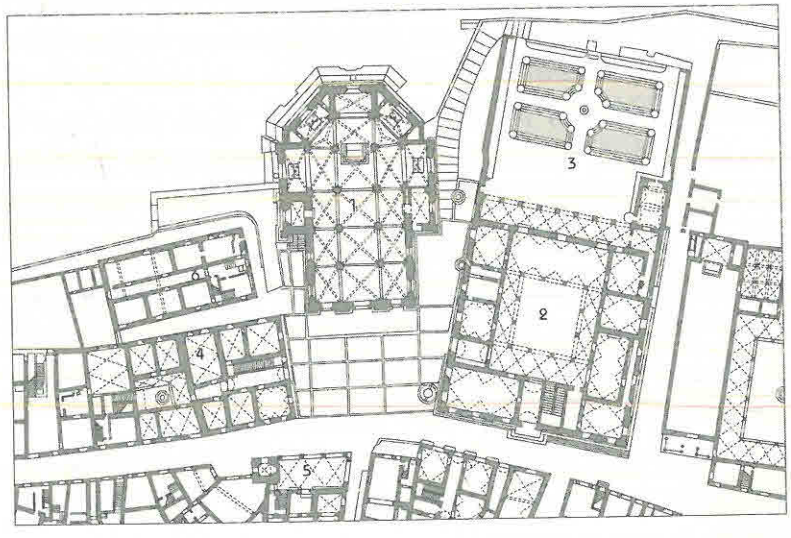


Figura 6
Esquema planimétrico da praça central de Pienza, com os edifícios circunstantes.
1. Catedral
2. Palácio Piccolomini
3. Jardim suspenso
4. Palácio episcopal
5. Palácio pretoriano
6. Presbitério

Tendo em vista o pouco espaço disponível, Il Rossellino desenhou esse recinto verde como ambiente murado suspenso sobre as cavalariças. A posição elevada deixava o local protegido dos olhares externos e as grandes aberturas nos muros em seu perímetro possibilitavam que o olhar passeasse sobre o Val'Orcia, estabelecendo uma ligação ideal com a paisagem.

Outros exemplos da época mostram a grande difusão desse tipo de solução como um atributo aristocrático de algumas refinadas arquiteturas italianas. Um jardim elevado foi construído por Federico da Montefeltro em seu *Palácio Ducal* em Urbino, na década de 1470, talvez com projeto de Francesco di Giorgio Martini (1439-1501). Também situado em posição bem alta, sobre cavalariças e outros ambientes de serviço, o jardim era cercado pela residência ducal em três de seus lados, enquanto o quarto lado se abria, através de janelões, para o panorama da cidade e da colina em frente (figura 7). Como em Pienza, a superfície do jardim era desenhada por caminhos em formato de cruz e pavimentados; sua peculiaridade era a presença de canteiros elevados de modo a ressaltar as florações para aqueles que passeavam. No centro, em uma pracinha circular, havia uma pequena fonte que também funcionava como relógio solar, enquanto trepadeiras perfumadas cobriam as paredes, fazendo do jardim uma verdadeira sala verde do palácio.

Um grande jardim elevado foi igualmente idealizado pelo cardeal veneziano Pietro Barbo quando, eleito papa com o nome de Paulo II, mandou ampliar o seu *Palácio de San Marco* em Roma. Ali, no setor voltado para o monte Capitolino, ele quis um jardim quadrangular inteiramente contornado por um pórtico, colocado sobre a cavalariça e acessível apenas a partir dos aposentos privados do papa. Concluído em torno de 1468, esse jardim era ornado com laranjeiras-amargas, ciprestes e loureiros, tendo no centro uma fonte.

Portanto, no século XV, os jardins das pequenas cortes italianas não diferiam muito daqueles espaços verdes fechados

Figura 7
Urbino, Palácio Ducal, jardim suspenso.

que dominaram a cena europeia nos séculos precedentes, mesmo tendo em conta que a colocação elevada de alguns deles e a abertura para a paisagem antecipavam uma radical reconsideração compositiva.

O retorno das vilas

No século XIV, famílias urbanas enriquecidas pelo comércio ou pelas atividades de empréstimo financeiro começavam a capitalizar os próprios lucros, adquirindo extensas propriedades agrícolas e construindo conjuntos edilícios rurais. No século seguinte, essas instalações foram se transformando em vilas, elegantes complexos que eram ao mesmo tempo lugares de repouso, de recepção, de controle das terras e de refúgio em caso de pestes e turbulências urbanas. Para o seu nascimento contribuiu a atmosfera de renovação cultural e filosófica que impulsionou as elites urbanas italianas em direção à recuperação do patrimônio do mundo clássico.

A aristocracia celebrava os prazeres da vida rústica em novos e refinados refúgios, almejando o retorno, ainda que em formas modificadas, daqueles retiros filosóficos e literários que pertenceram a Catão, Cícero ou Plínio, o Jovem. Para definir as características da vila renascentista contribuiu, entre outros, o arquiteto e teórico Leon Battista Alberti (1406-1472), que em seus tratados, retomando princípios já formulados por autores clássicos, recomendava conferir às vilas um caráter menos formal em relação à habitação urbana, mantendo, contudo, o conforto: construí-las em zonas elevadas de modo a desfrutar de uma bela vista; dotá-las, de acordo com o costume antigo, de jardins porticados, de espaços verdes abertos como lugares de encontro e de jardins fechados para a meditação.

Talvez mais que todas as outras, a família dos Medici encarnou a nova classe emergente urbana e o desejo de celebrar por meio da arte a própria fortuna: Cosimo, o fundador do clã familiar, tinha desenvolvido uma ampla política de aquisição de bens em áreas rurais. Nas primeiras décadas do século XV faziam parte das propriedades da família o *Castelo do Trebbio*, nas colinas do Mugello, que possuía uma horta murada com pergolados (figura 8), e o *Palácio de Cafaggiolo*, edifício fortificado que apresentava um jardim mais amplo, mas ainda configurado de acordo com a tradição medieval (figura 9).

Por volta de 1453, Giovanni, filho de Cosimo, construiu com o arquiteto Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi (1396-1472) a *Vila Medici de Fiesole*, segundo vários dos princípios expressos por Alberti e sem destinar-se à administração agrícola, sendo antes um ambiente destinado ao entretenimento culto e paralelamente se configurando como uma demonstração de valores estéticos e ideológicos (figura 10). O edifício foi erguido sobre a colina, em uma posição para desfrutar a vista da cidade e do vale do Arno. O local era próximo ao vilarejo de Fiesole, mas ao mesmo tempo apartado e escondido entre as árvores.

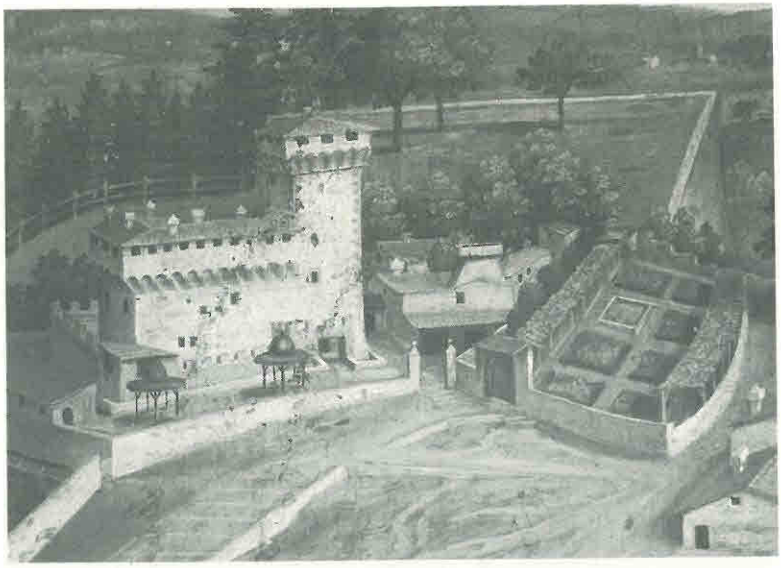


Figura 8
Giusto Utens, *Vila del Trebbio*, têmpera sobre tela, final do século XVI. Detalhe; à direita, horta murada com pergolados laterais.

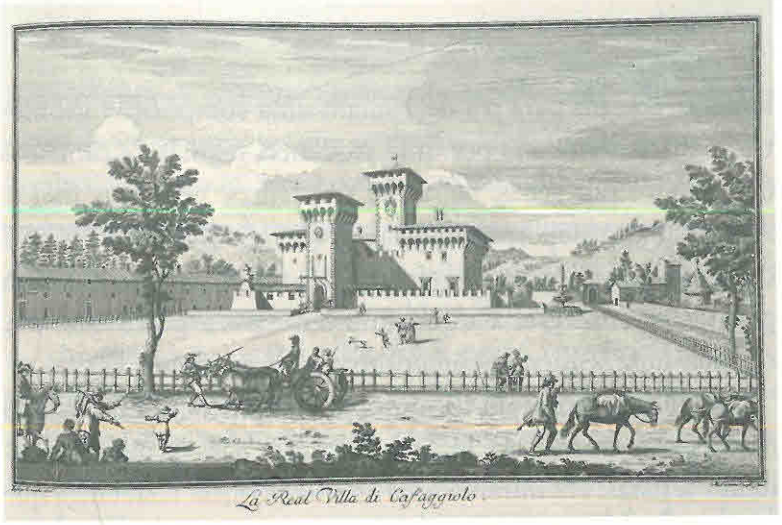


Figura 9
Giuseppe Zocchi, *Vila Real de Cafaggiolo*, gravura em metal, 1744.

Por causa da posição íngreme sobre a colina, os jardins foram dispostos em longos terraceamentos retangulares e em alturas diferentes: um no mesmo nível do edifício e outro em um nível inferior, numa solução que permitia admirá-los do alto. Conectados por meio de rampas e de pequenas escadas, os terraços, fechados no lado do monte pelo muro de contenção e comple-

Figura 10
Anônimo, *Vista da Vila Medici de Fiesole*, pintura, século XIX.

tamente abertos para o vale, tinham uma composição geométrica simples, ritmada por uma sequência regular de canteiros desenhados por sebes, fieiras de arvoretas e pequenas fontes. As fachadas justapostas do palácio, que se abriam para a porção do jardim situada na mesma cota do edifício, apresentavam galerias para integrar a arquitetura verde aos espaços internos, criando uma sequência compositiva unitária (figura 11).

Depois da morte de Giovanni, a vila passou a Lorenzo de Medici, que fez dela um lugar de encontro para os mais importantes artistas. Foi durante uma estadia naquela residência que o estudioso Angelo Poliziano (1454-1494) escreveu o *Rusticus*, uma celebração dos valores rurais que cantava a poesia pastoral antiga, as vistas de Florença e do vale do Arno que se desfrutavam da vila e o mecenato de Lorenzo.

A Vila Medici de Fiesole abandonava, portanto, o modelo do jardim fechado e protegido, passando a tirar partido da potencialidade do lugar e a abrir-se para a paisagem. Ainda que se tratasse de um retiro agreste e não de um lugar de atividade

Figura 11
Fiesole, Vila Medici. Apesar das modificações, é possível distinguir os terraços que abrigavam os jardins.

des produtivas, o prazer estético do campo bem cultivado enriquecia os panoramas que se desfrutavam dos seus terraços e lembrava a apreciação da ordenação do cultivo expressa pelos escritores latinos. A evocação da cultura antiga entrava assim, desde os exórdios, na conotação daquela forma regulada de jardim que será a seguir chamado de "jardim à italiana".

Uma segunda caraterística desse modelo provinha da tradição do jardim islâmico, que, apesar de já ter exaurido o próprio ciclo na bacia mediterrânica, permanecia como a mais consistente fonte de conhecimentos técnicos sobre a arquitetura verde. Não por acaso o mais célebre *casino* rural do fim do século XV surgiu justamente no sul da Itália. Trata-se da *Vila de Poggioreale*, erguida a partir de 1487 para o príncipe Alfonso de Aragão, a pouca distância de Nápoles (figura 12), a partir do projeto do florentino Giuliano da Maiano (1432-1490) e com o envolvimento direto de Lorenzo de Medici. Para a obra contribuiu, além disso, o célebre humanista veronense Giovanni Monsignori, conhecido como Fra Giocondo (1433-1515).

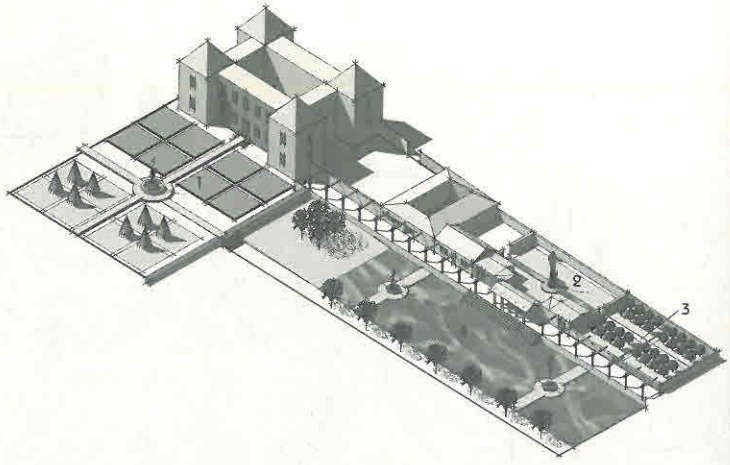


Figura 12
Reconstituição hipotética da Vila de Poggioreale.
1. Jardim cruciforme
2. Jardim com escultura
3. Jardim com bosquetes
4. Viveiro de peixes

A Vila de Poggioreale desapareceu há muito tempo, e suas reconstituições baseiam-se em descrições e desenhos da época. Situada na estrada para Cápua, em um lugar rico em águas e do qual se usufruía da vista do golfo, a vila era alcançada por meio de uma alameda de choupos intercalados por fontes que levava à fachada noroeste de um pequeno palácio de planta retangular e dotado de torres. Esse edifício possuía, em seu interior, um grande pátio envolto por galerias e, no exterior, um articulado complexo de jardins, que partiam do edifício segundo dois eixos transversais. A fachada voltada para o vale, oposta à da entrada, apresentava um terraceamento ligeiramente rebaixado em relação à cota do pátio interno e ocupado por um jardim quadrado de implantação cruciforme com uma fonte central. A partir da face nordeste do edifício, destacava-se, por sua vez, um complexo de anexos e recintos verdes interligados por um longo mirante pergulado. Nessa parte do jardim, havia um pátio aberto seguido por pavilhões que circundavam uma piscina e, depois, dois hortos murados, estreitos e compridos, dispostos em sequência e de modo axial em relação à vila. O primeiro era atravessado por um canal central ao longo do eixo, pontuado por uma ilhota com uma escultura, enquanto o segundo era dividido em quatro pequenos bosques separados por caminhos

em cruz. Uma galeria do primeiro jardim voltava-se para um grande viveiro de peixes em formato retangular, abaixo, para o qual se descia por uma escadaria ampla, ornada por fontes. Esse tanque, por sua vez, era atravessado por caminhos que o dividiam em três espelhos também adornados por repuxos de água.

Os compridos terraceamentos, as implantações cruciformes dos diversos níveis, e sobretudo a profusão dos jogos de água, dos tanques e das fontes, tudo isso fazia daquela vila um exemplo de mediação entre o culto modelo desenvolvido nas colinas toscanas e as arquiteturas verdes da tradição islâmica mediterrânica.

O jardim dos humanistas na primeira metade do Quinhentos

A imitação das expressões artísticas antigas invadiu a cultura italiana do período renascentista. No entanto, esse desejo de tornar clássicos os produtos das artes tomou caminhos diversos. Vitrúvio, com o seu *De Architectura*, havia ensinado o modo pelo qual as partes do edifício deviam combinar-se harmonicamente entre si. A adoção das ordens clássicas e de seu sistema de proporções de acordo com o seu ensinamento e a possibilidade de confrontar aqueles princípios com as construções remanescentes da época romana que salpicavam a península Itálica revolucionaram a composição arquitetônica. Também a escultura e a pintura foram grandemente influenciadas pela recuperação, através de escavações, de exemplares antigos, particularmente abundantes em Roma, fato que deu início a um competitivo colecionismo. No caso do jardim, ao contrário, por causa da sua existência efêmera, não restava nenhum exemplo que pudesse testemunhar a realidade tangível das arquiteturas verdes da época clássica. Permaneciam como única referência alguns textos literários, como as obras de conteúdo agronômico ou as cartas de Plínio, que comportavam

descrições de ambientes verdes. Foi através dessas evanescentes remissões que, desde os primeiros anos do século XVI, iniciou-se a extraordinária aventura de reencontrar as formas dos jardins antigos.

Se a Vila de Fiesole oferecia entre as suas seduções o panorama do rio Arno, as belas vistas do campo romano e da Basílica de São Pedro impeliram o papa Inocêncio VIII a mandar erigir em 1484, na colina Vaticana, a *Vila do Belveder*, assim chamada por sua localização elevada. Poucos anos depois de sua conclusão, em 1504, o *casino* foi incluído em uma colossal intervenção encomendada pelo papa Júlio II a Donato Bramante (1444-1514). O arquiteto recebeu o encargo de unir dois edifícios situados em diferentes cotas da colina: a *Vila do Belveder* e os *Palácios Vaticanos*. Bramante inspirou-se nos antigos complexos da época imperial que possuíam soluções em terraços, como o *Templo de Fortuna* em Palestrina, nas proximidades de Roma. Cortando a inclinação da colina, erigiu um longo pátio retangular, contido entre duas alas de edificações que abrigavam corredores com galerias em vários planos. Esse comprido pátio foi fracionado em três níveis de terraços (figura 13). O inferior, adjacente ao palácio papal e, portanto, bem visível de suas janelas, era usado como espaço teatral e de cerimônias. Os dois níveis superiores, por sua vez, eram jardins regulares com compartimentos verdes delineados por sebes e fontes. O jardim mais elevado foi delimitado por uma fachada em êxedra, atrás da qual um pátio quadrangular reunia a coleção papal de estátuas antigas e que funcionava como ligação entre a vila e o *Pátio do Belveder* que dela herdou o nome (figura 14).

O grandioso complexo tinha sido construído por meio da justaposição de elementos tradicionais: um pátio palaciano e dois jardins de formas regulares colocados em alturas diferentes, análogos àqueles já vistos meio século antes na Vila de Fiesole. Bramante, todavia, subordinando toda a composição a uma visão central e simétrica que se desdobrava em vários

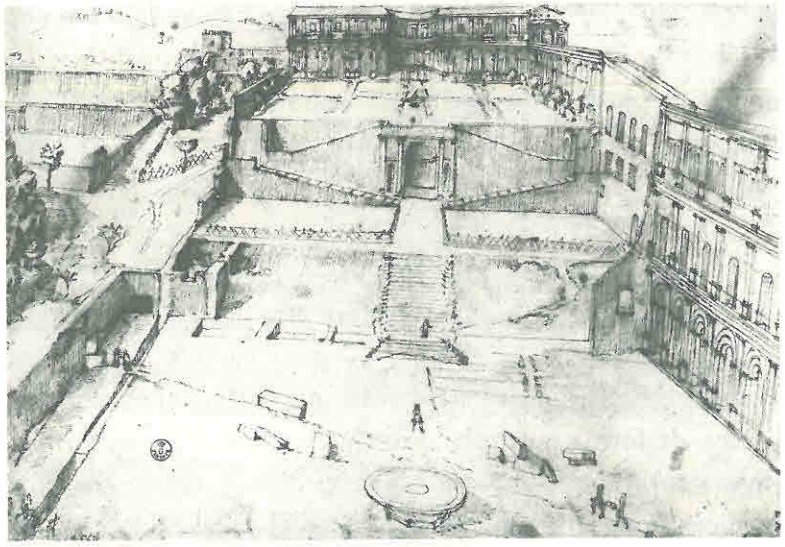


Figura 13
Giovanni Antonio Dosio, *Pátio do Belveder no Vaticano*, desenho, 1558-1561.

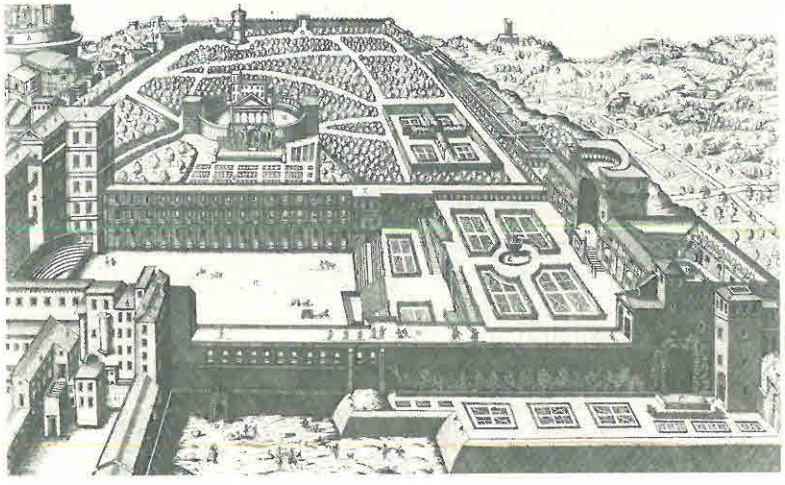


Figura 14
Claude Duchet (em Mario Cartaro), *Pátio do Belveder e Jardins Vaticanos*, gravura em metal, 1579.

níveis, fez do conjunto uma arquitetura totalmente inovadora, que encerrava algumas novidades estilísticas destinadas a influenciar os grandes jardins das décadas seguintes.

Um segundo complexo denso de novidades foi realizado em Roma alguns anos depois por obra de Rafael (1483-1520) e de seus assistentes, Giulio Romano (*c.*1499-1546) e, talvez, Antonio da Sangallo, o Jovem (1485-1546), que continuaram a construção após sua morte: *Vila Madama*, residência de verão

para o cardeal Giulio de Medici. A construção foi iniciada por volta de 1518 nas encostas do monte Mario, ao norte do Vaticano, em um terreno do qual se podia desfrutar a vista do Tibre. A obra, interrompida com a morte do mestre em 1520, foi retomada por seus ajudantes e depois definitivamente abandonada após o saque de Roma de 1527 (figura 15).

Apenas uma parte do edifício foi completada na época, junto com uma porção do jardim colocada sobre um platô retangular encravado na vertente da colina, cujos bosques seguiam acima; no nível inferior, foi construído um grande viveiro de peixes, de forma igualmente retangular e paralelo ao terraço (figura 16). Tanques, mesmo amplos, eram comuns nos jardins medievais, mas o caráter arquitetônico daquele da Vila Madama, que dialogava com as macias formas aquáticas da alça do rio Tibre, embaixo, instituía uma sedutora justaposição entre arte e natureza. Diversos desenhos para a continuação da obra parecem indicar que o complexo deveria ter se desenvolvido por meio de amplos terraços verdes, que incluíam elementos como um hipódromo, decididamente inspirados nas descrições de Plínio, o Jovem.

Com o trágico saque da cidade, a comunidade de artistas que havia trabalhado em Roma dispersou-se pelas muitas cortes italianas, levando consigo a lição daquelas experiências. Assim, jardins terraceados começaram a surgir em vários lugares: uma espécie de citação do pátio vaticano é o complexo da *Vila Imperial*, nas redondezas de Pesaro, construído a partir de 1530 para o duque Francesco Maria della Rovere, sobrinho de Júlio II. O autor do conjunto é Gerolamo Genga (1476-1551), artista que havia pertencido ao círculo de Rafael em Roma (figura 17).

Salvo as consideráveis diferenças dimensionais entre os dois complexos, a Vila Imperial espelhou a solução do Pátio do Belveder, com um perímetro regular de muros situado ortogonalmente à inclinação da colina sobre a qual se erguia. Intramuros foram criados, em sequência, um pátio inferior, destinado a

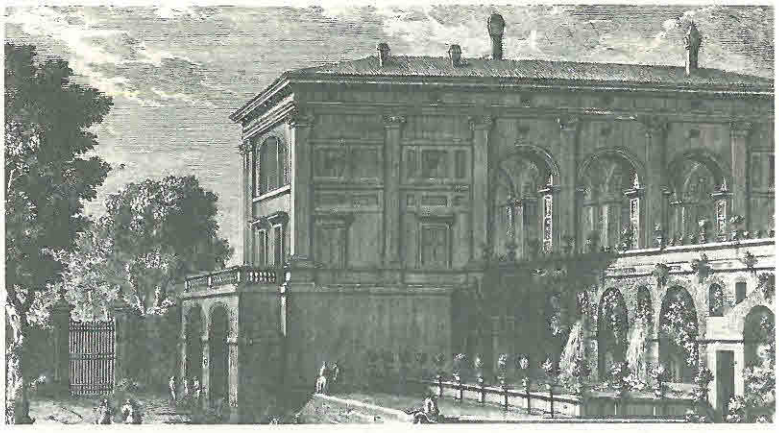


Figura 15

Giuseppe Vasi, *Segunda fachada do casino de Vila Madama* (em *Delle magnificenze di Roma antica e moderna*, vol. IV, 1747-1761).

Figura 16

Roma, Vila Madama, jardim situado no terraço incrustado na encosta da colina.

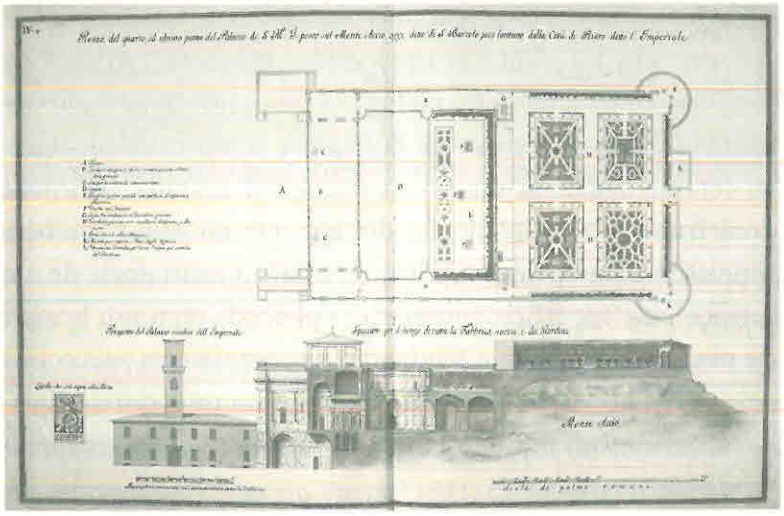


Figura 17

Gianfrancesco Bonamici, *Planta e seção do Palácio do Imperial*, desenho, 1756.

representações, e dois jardins em cotas mais elevadas, dos quais o segundo era o maior e desenhado por quadrícula de canteiros floridos, circundados por sebes de arbustos aromáticos.

Em 1537, Cosimo de Medici, em resposta às novas e monumentais construções romanas, mandou transformar em um magnífico jardim os terrenos que cercavam o seu palácio de campo em Castello, a poucos quilômetros de Florença, na estrada para Prato. A tarefa foi confiada a Niccolò Pericoli, chamado Il Tribolo (1500-1558), escultor, engenheiro hidráulico e arquiteto, encarregado de realizar o grandioso projeto para o jardim, hoje bastante alterado, que previa a presença de estátuas e jogos de água, em uma escala sem precedentes na época.

A *Vila de Castello* ficava ao pé de uma aclive. Para resolver o problema da inclinação, o jardim foi organizado de acordo com uma composição axial de compartimentos quadrangulares (figura 18). Imediatamente atrás do palácio havia uma campina retangular, a partir da qual, subindo alguns degraus, se acessava o jardim principal. Colocado sobre um plano inclinado, esse jardim tinha no centro uma plataforma sobre a qual se erguia uma fonte com tanque ortogonal, arremetada por um grupo estatuário de bronze representando Hércules em luta com Anteu que se erguia de um tanque octogonal (figura 19). Atrás desse jardim, situava-se um pequeno labirinto circular, formado por plantas sempre-verdes, ciprestes dispostos em círculos concêntricos alternados com loureiros, medronheiros e mirtos, criando caminhos que levavam a um espaço aberto central. Seguia-se uma zona retangular murada, adornada com frutas cítricas plantadas diretamente no solo e também em vasos: a parede dos fundos constituía o contraforte de um terraço cuja superfície superior era plantada com um bosque de pinheiros, ciprestes e azinheiras, que continuava pela colina acima. No ponto mediano do arvoredo, em uma clareira quadrada, encontrava-se outra fonte de formas rústicas, representando os Apeninos.

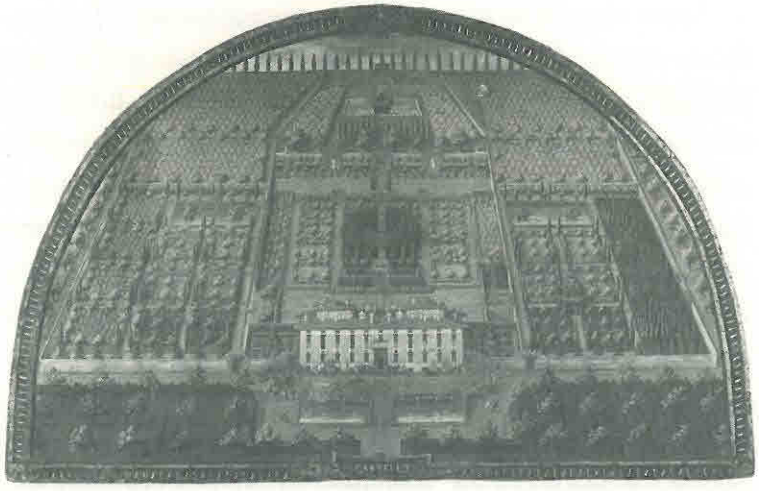


Figura 18
Giusto Utens, *Vila de Castello*, têmpera sobre tela, final do século XVI.

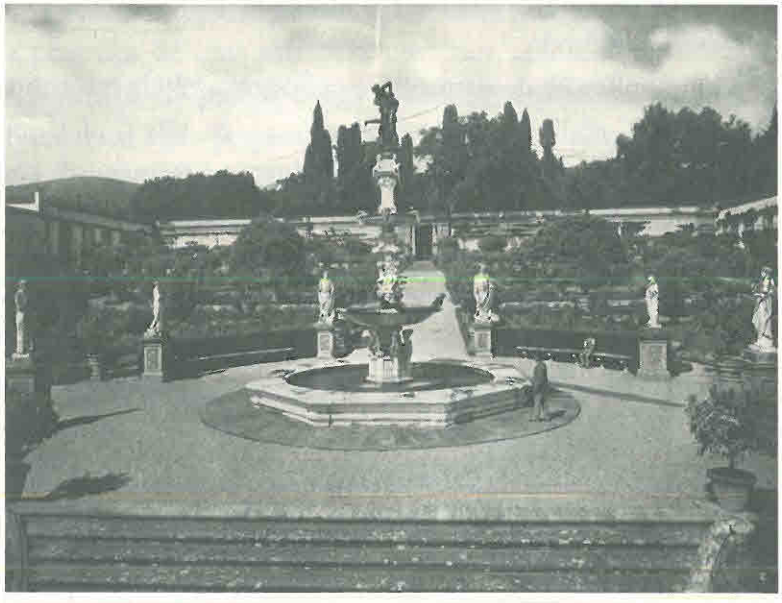
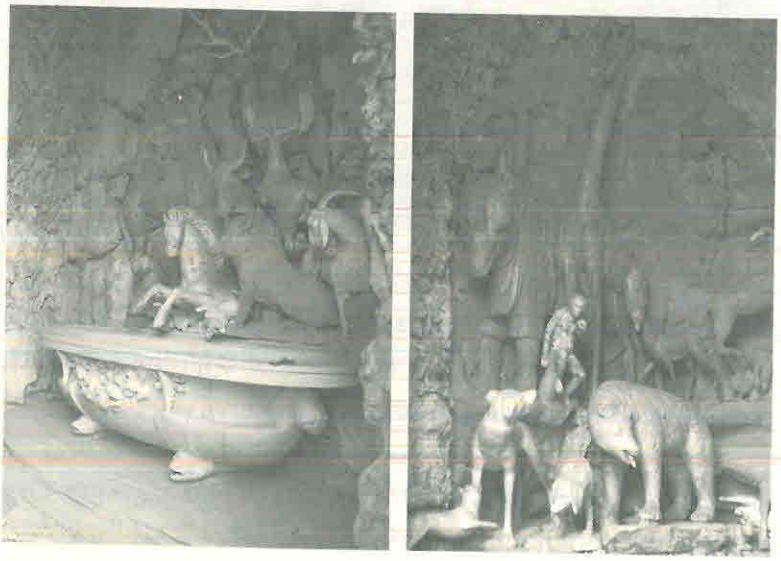


Figura 19
Florença, Vila de Castello. Detalhe com a fonte de Hércules e Anteu no eixo central do jardim (em Luigi Dami, *Il giardino italiano*, 1924).

No centro da amurada do terraço de bosques que, devido à sua posição elevada, coroava visualmente o jardim principal, foi construída uma gruta de aparência natural, coberta de estalactites, concreções calcárias porosas e mosaicos rústicos, cujo projeto original se deve a Il Tribolo, mas que foi concluída provavelmente por Giorgio Vasari (1511-1574).

Às paredes desse ambiente, denominado *Gruta dos Animais*, foram encostados três tanques arrematados por grupos escultóricos representando uma vasta seleção da fauna, doméstica e selvagem, local ou exótica, conhecida à época, documentando o interesse da corte mediciana pelo mundo natural (figuras 20 e 21). No centro da gruta havia uma estátua que talvez representasse Orfeu, enquanto dos pássaros de bronze, dos animais e do pavimento jorravam os esguichos de água pelos quais a gruta era famosa. Um jardim quadrangular com plantas raras, algumas trazidas dos hortos botânicos de Pisa e Pádua, surgia no lado oeste do palácio, cuja fachada, voltada para o vale, era depois fronteada por dois grandes viveiros de peixes que se introduziam ao triunfo da natureza disciplinada que se celebrava no jardim do fundo.

A multiplicação de elementos escultóricos exibida no jardim da Vila de Castello foi replicada em Roma, na *Vila Giulia*, que representou uma guinada decisiva em direção a formas cada vez mais abertamente cenográficas. Construída por obra de Giorgio Vasari, Bartolomeo Ammannati (1511-1592) e Giacomo Barozzi, chamado Il Vignola (1507-1573), na metade do século



Figuras 20 e 21
Florença, Vila de Castello, Gruta dos Animais. Detalhes.

XVI, nas proximidades externas do muro norte de Roma, foi encomendada pelo papa Júlio III como lugar de festas e de acolhida de hóspedes que se dirigiam ao Vaticano. A vila apresentava uma sofisticada estrutura que integrava os setores verdes com os construídos. Os jardins formais, que a partir da vila se prolongavam na direção do Tibre, desapareceram, mas ainda continuam desfrutáveis nos ornamentos internos do próprio edifício. Após a entrada do edifício de planta quadrangular, descortina-se um pátio porticado em forma de ferradura, com um jardim no centro, cujo arranjo vegetal espelha os afrescos nos espaços ao redor, os quais, imitando os afrescos romanos antigos, descrevem temas de jardim, com pérgulas cobertas de videiras e flores (figura 22).

Fechando o pátio-jardim, existe uma galeria que resguarda a presença de uma estrutura posterior, colocada axialmente: um ninfeu ao qual se chega descendo as escadas curvilíneas que levam a um pequeno pátio rebaixado e a uma fresca gruta subterrânea, decorada com representações escultóricas de ninfas e com pequenas fontes (figura 23). A composição, cheia de surpresas, é articulada em uma sucessão de espaços de formas diversas e anuncia as composições fortemente dinâmicas da segunda metade do século.

Figura 22
Roma, Vila Giulia, pátio fechado pela galeria que se abre para o ninfeu.

Figura 23
Roma, Vila Giulia, o ninfeu subterrâneo.

Águas, estátuas e plantas criam histórias

O conjunto que canonizou a imagem do grande jardim de tradição italiana, de formas geométricas, mas ao mesmo tempo cheio de intrigantes surpresas, essencialmente voltado ao lazer, foi a *Vila d'Este* em Tivoli, iniciada em torno de 1560 por desejo do cardeal Ippolito d'Este, governante daquela cidade. Aquele colossal e fantástico cenário verde incorporou e amplificou as características notáveis que começaram a aparecer nos novos jardins: a disposição em terraços, os jogos de água, a profusão de esculturas. Também os custos para realizá-lo foram monumentais em razão dos importantes trabalhos de terraceamento da encosta para erguer os poderosos alicerces da área plana e escavar o aqueduto através do qual a água do rio Aniene foi levada, a fim de alimentar os suntuosos repuxos.

O complexo foi criado por Pirro Ligorio (1510-1583), arquiteto e arqueólogo do cardeal, que por conta desse último efetuou escavações na vizinha Vila Adriana a fim de localizar esculturas antigas. O trabalho principiou com a reforma de um velho convento franciscano que constituía, na época, a residên-

cia do governador. Nessa tarefa ele trabalhou até 1572, quando a morte do patrocinador pôs fim à obra. Ligorio modernizou o palácio, mas seu grande feito consistiu na magnífica ordenação do sítio montuoso sobre o qual ele se erguia, modelando uma complexa série de terraços organizados ao longo de um eixo central originado no edifício (figura 24).

Em função da morfologia do local, a composição dividia-se essencialmente em duas partes: uma zona superior extremamente íngreme, que funcionava como embasamento do palácio, e uma parte inferior artificialmente aplanada por meio da construção de um grande terraceamento parcialmente suspenso (figura 25). Uma rede contínua de alamedas ortogonais, dispostas em tabuleiro de xadrez, atravessava as duas partes, dando-lhes uniformidade. Na parte mais alta, por causa da forte inclinação, foram introduzidas rampas oblíquas, em correspondência às diagonais dos canteiros, para permitir uma subida mais confortável (figura 26).

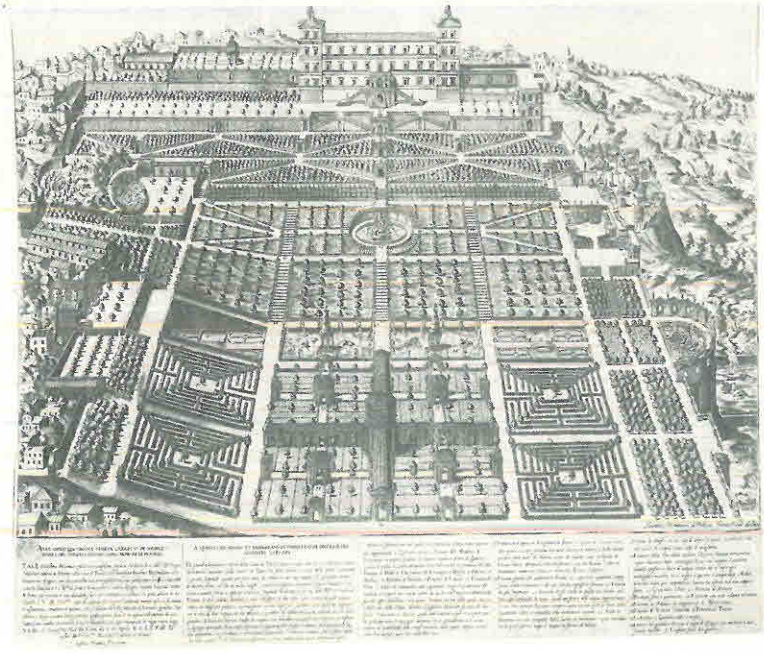


Figura 24
Étienne Dupérac, *Vila d'Este em Tivoli*, gravura em metal, 1573.

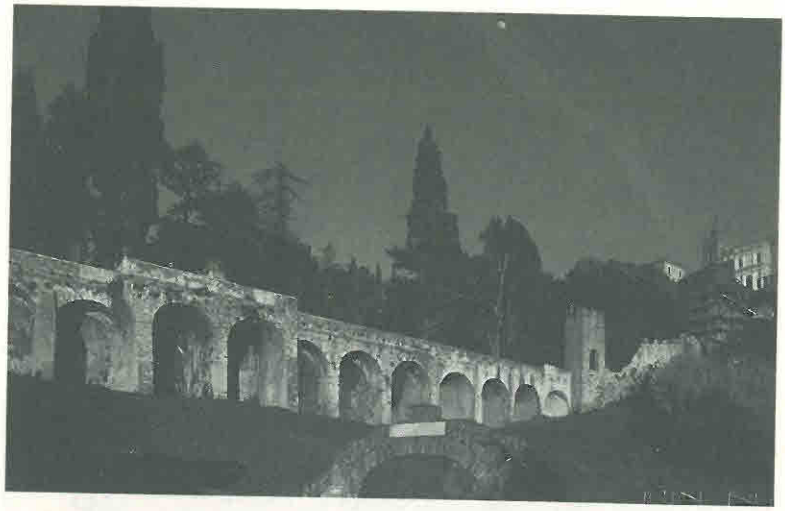


Figura 25
Tivoli, Vila d'Este, alicerces do terraceamento inferior.

Figura 26
Vista dos jardins da Vila d'Este, pintura mural situada no palácio, c.1568.

O acesso principal ao jardim acontecia pela parte baixa, onde as carruagens provenientes de Roma deixavam os visitantes: ali se encontrava originalmente uma colossal pérgula em forma de cruz, que desenhava a zona central desse primeiro nível, definindo quatro compartimentos quadrados, decorados com ervas aromáticas e árvores frutíferas (figura 27). De cada um dos lados da pérgula também se encontravam dois quadrados nos quais, por meio de sebes, tinham sido formados

labirintos. Onde terminava a zona plana e começava a encosta foi inserida uma sequência transversal de grandes viveiros de peixes, enquanto na zona íngreme que subia em direção à vila foi plantado um pequeno bosque regular de castanheiras, olmos, loureiros e abetos. No topo da composição, na parte superior do eixo central, uma galeria com um terraço elevado projetava-se do palácio, oferecendo uma posição privilegiada para observar a ordem compositiva total (figura 28).

Figura 27
Tivoli, Vila d'Este, vista do jardim a partir do antigo ingresso.

Figura 28
Tivoli, Vila d'Este, eixo central do jardim visto do terraço superior.

A matriz geométrica do conjunto dissimulava, porém, uma forte articulação dinâmica das partes individuais. O caminho central que segue da entrada para o palácio foi enfatizado por estátuas, nichos arquitetônicos e fontes. Contudo, os jogos de água mais espetaculares, decorados com extraordinários grupos escultóricos também antigos, não foram colocados ao longo desse eixo, mas nas extremidades das alamedas transversais. Essa disposição criava um efeito de surpresa, uma vez que as combinações de água e esculturas iam se mostrando pouco a pouco, enquanto se avançava em direção ao edifício. Diante da chamada *Alameda das Cem Fontes*, situada na parte intermediária da encosta, por exemplo, o muro de contenção foi configurado como um único e ininterrupto jogo de água (figura 29). Mas é seguindo-o até as suas extremidades laterais que nos deparamos com fontes ainda mais elaboradas, que aproveitavam a pressão originada pelo grande desnível do jardim: de um lado, a *Fonte do Ovato* (figura 30) e do outro, a *Fonte da Rometta*.

A intrincada composição era, portanto, saboreada lentamente, descobrindo uma cena após outra, através de uma espécie de itinerário iniciático, ao longo do qual as composições escultóricas, que seguiam um preciso programa iconográfico, honravam a glória e a cultura do cardeal e de sua nobre família de origem ferrarense. O rumorejar da água era onipresente, esguichando e correndo em regatos, lâminas e cascatas, saindo de fontes cercadas e cobertas pela vegetação, compostas como cenários teatrais para celebrar a dialética interação entre arte e natureza.

Quase contemporânea à Vila d'Este, e similar a ela do ponto de vista compositivo, ainda que de dimensões muito mais modestas, é a vila que o cardeal Giovanni Francesco Gambara mandou construir por volta de 1568 em Bagnaia, nos arredores de Viterbo, cidade da qual tinha sido nomeado bispo dois anos antes.

Figura 29
Tivoli, Vila d'Este, Alameda das Cem Fontes (em Luigi Dami, *Il giardino italiano*, 1924).

Figura 30
Tivoli, Vila d'Este, Fonte do Ovato.

É quase certo que foi Vignola quem desenhou o complexo da *Vila Lante em Bagnaia* (figura 31). Seus serviços foram requisitados por Gambara ao amigo cardeal Alessandro Farnese, uma vez que o arquiteto, na época, estava trabalhando no vizinho vilarejo de Caprarola, na edificação da monumental Vila Farnese. Os trabalhos de construção foram, porém, dirigidos por um especialista em obras hidráulicas, o arquiteto sienense Tomaso Ghinucci.

A cenográfica arquitetura verde era introduzida por um bosque cercado, um recinto de caça outrora pertencente aos predecessores de Gambara, que manteve a morfologia original, exceto pelas alamedas retilíneas que ligavam clareiras e fontes. O jardim foi regularizado através de uma sequência axial de três amplos terraceamentos interligados por duas encostas de inclinações diferentes. Assim como acontecia na Vila d'Este, os três planos foram divididos por meio de uma grelha ortogonal que determina a conformação dos quadros verdes, a colocação dos jogos de água e a posição dos dois *casini*, edifícios análogos para enfatizar a simetria compositiva (figura 32). Na extremidade

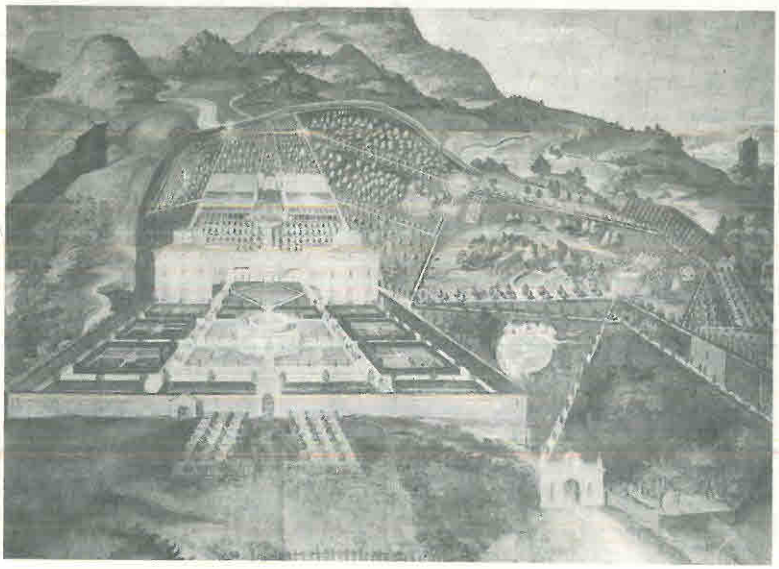


Figura 31
Vila Lante em Bagnaia, pintura mural, 1574-1578. A pintura decora a galeria do Palacete Gambara, *casino* da direita.

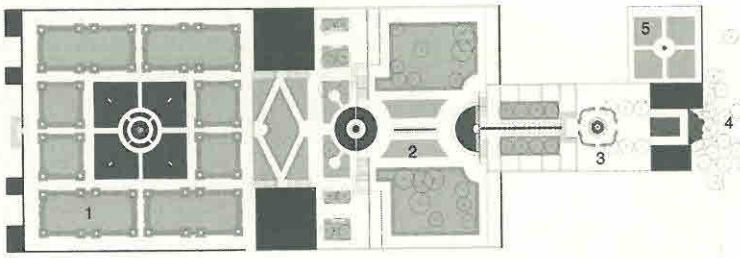


Figura 32
Planimetria do jardim da Vila Lante em Bagnaia.
1. Terraço inferior
2. Terraço intermediário
3. Terraço superior
4. Gruta
5. Jardim secreto

superior da área foi composto um ambiente que evoca uma gruta, cercada por um pequeno bosque arborizado e da qual parece originar-se toda a composição. Dela parte o eixo central do jardim, tornado perceptível pela água em movimento sob muitas formas: nas fontes, na corrente de água desenhada com crustáceos que evocam o nome do cardeal proprietário, na mesa de pedra atravessada por um regato (figura 33).

À extraordinária elegância do conjunto unia-se uma história narrada pela própria configuração do jardim e pelo seu elenco iconográfico, uma metáfora do progresso da relação do homem com a natureza (figura 34). O bosque externo rememora o mito clássico da Idade de Ouro, quando Júpiter decide punir a insensatez do homem com um dilúvio evocado pelas esculturas das fontes colocadas na parte mais alta do jardim. Os humanos que sobreviveram foram obrigados a trabalhar a terra para fazê-la frutificar. Desse modo, o terraceamento intermediário apresenta temas iconográficos ligados à agricultura e à alimentação. Finalmente, a civilização humana, por meio das artes, foi capaz de reconverter a natureza à criação de um ambiente belo, como mostra aos visitantes o nível inferior do jardim, de desenho bastante elaborado (figura 35). O programa icônico inscrito no jardim conferia ao conjunto uma dimensão literária e enaltecia as virtudes do cardeal Gambara, homem culto que submetia a natureza selvagem por meio da cultura e da arte.

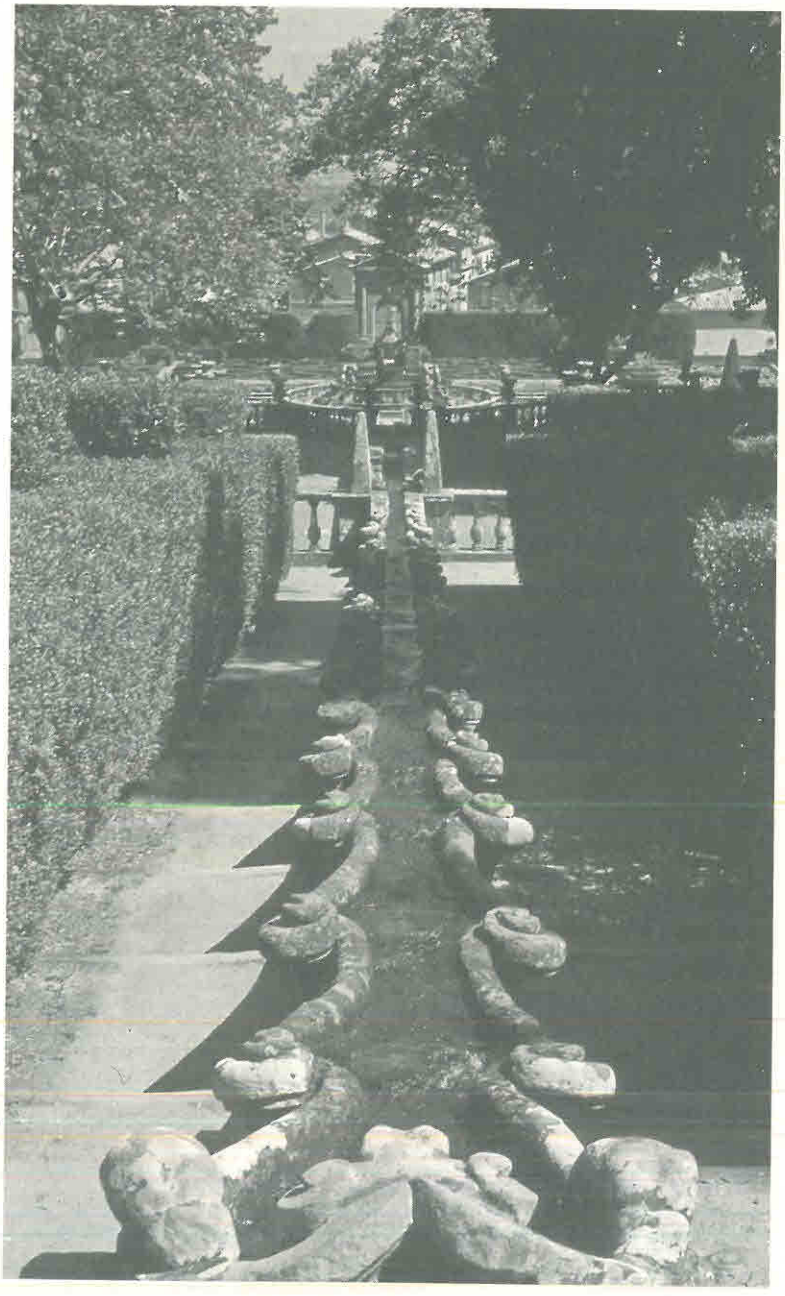


Figura 33
Bagnaia, Vila Lante. Detalhe da corrente de água.

Na segunda metade do Quinhentos, a magnificência das arquiteturas verdes da área romana quase não tinha mais nada em comum com aqueles jardins íntimos e protegidos, almeja-

dos pelos humanistas no século anterior, quando eram considerados lugares retirados para o repouso civilizado. Justamente para reencontrar essas intenções, nasceu o hábito de destinar uma parte do espaço verde ao chamado "jardim secreto", área cercada, de modestas dimensões e frequentemente desenhada com extrema simplicidade, fechada aos visitantes e reservada unicamente à família dos proprietários. Uma forma, enfim, de sobrevivência da tradição do horto fechado medieval em um período de espantosa evolução dos jardins privados.

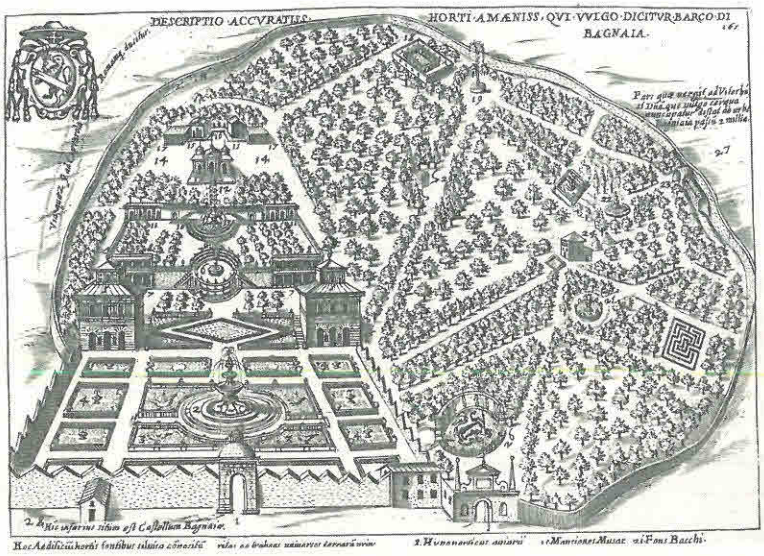


Figura 34
Giacomo Lauro, Vila Lante (em *Antiquae urbis splendor*, 1612-1628).

Figura 35
Bagnaia, Vila Lante, o nível inferior do jardim.

Foram muitas as vilas quinhentistas que possuíam um jardim secreto: Vila Lante em Bagnaia, Vila Giulia e Vila Medici em Roma. Excepcionalmente, um exemplo suntuoso é aquele que foi criado por Vignola para o *Palácio Farnese* em Capraro-la. Ali, em 1566, o cardeal Alessandro Farnese encomendou a transformação de um fortim de planta pentagonal jamais terminado em um palácio com jardins. O arquiteto respondeu ao desafio erguendo uma poderosa e elegante construção com pátio circular, destinada a tornar-se uma das mais importantes realizações arquitetônicas do período quinhentista (figura 36). Vignola superou a dificuldade de compor um espaço verde axial e simétrico em relação à fachada poligonal do palácio, realizando dois jardins quadrados diferentes, que se dividem a partir das duas fachadas do edifício voltadas para o monte e que, de acordo com a exposição solar, quis destinar à função de jardim de verão e jardim de inverno. Também fazia parte do grandioso complexo um jardim secreto nitidamente separado da estrutura principal por um bosque de castanheiras; em seu interior, havia um *casino* cercado por um elegante jardim formal, que domina um monumental caminho decorado por estátuas e uma sequência de espelhos-d'água. (figura 37).

A regra oculta do mundo natural

Aquela extraordinária metamorfose dos jardins em implantações cada vez mais surpreendentes e cenográficas tinha sido favorecida também pela simpatia que uma singular obra literária havia despertado nos meios cultos. Trata-se de *Hypnerotomachia Poliphili*, "Combate de amor em sonho, de Polifilo", escrita por Francesco Colonna, talvez senhor de Preneste, impressa em Veneza em 1499 e ilustrada com nada menos que 170 xilogravuras de refinada elegância, desenhadas por um artista desconhecido. A obra, de transbordante eru-

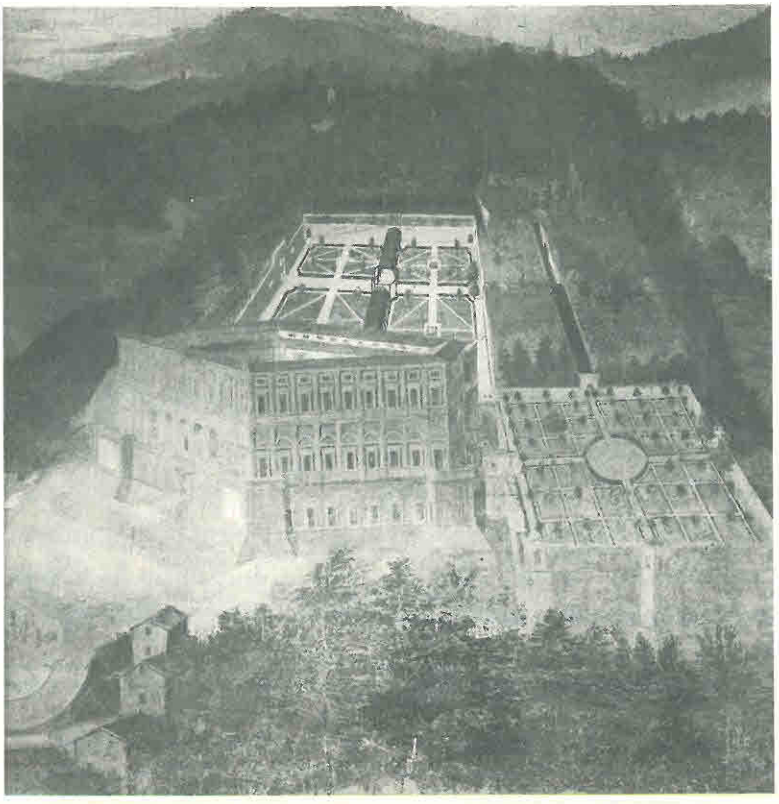


Figura 36
Palácio Farnese em Caprarola e seus jardins, pintura mural, 1574-1578. Bagnaia, Vila Lante, galeria do Palacete Gambara.

Figura 37
Caprarola, Palácio Farnese. Detalhe da corrente de água situada ao longo da rampa que leva ao jardim secreto.

dição, contém a história da descoberta que Polifilo, o personagem que encarna o próprio autor, faz do mundo antigo por meio da interpretação dos fragmentos que dele restaram: o livro constitui, por isso, um testemunho vivo da cultura antiquária e do nostálgico culto ao classicismo que se desenvolveram no Renascimento.

Essa viagem iniciática pela sabedoria dos antigos desenvolve-se em um sonho que Polifilo, atormentado de amor por Polia, tem na aurora de um dia de abril. O herói da narrativa, após desemaranhar-se de uma selva na qual se encontrava, começa a descobrir admiráveis construções em ruína remontando ao tempo da Roma clássica (figura 38). Em seu caminho através das arquiteturas do passado, ele encontra também muitos jardins surpreendentes, como os do palácio da rainha Eleuterilyda, onde é recebido na parte inicial da sua busca, e os da ilha de Cítera, onde o amor de Polifilo e Polia se consuma ritualmente no Templo de Vênus.

O palácio da rainha Eleuterilyda tem um pátio densamente vedado por laranjeiras e limoeiros com uma fonte no centro e surgem, por todos os lados, diferentes jardins: com sebes em topiaria, formando desenhos entrelaçados de nós, com pérgulas cobertas de rosas, com canteiros de balsaminas, asclépias, pervincas azuis. Na ilha de Cítera, uma espécie de paraíso literário, Polifilo atravessa jardins de formas intrincadas, cercados por peristilos, com árvores perfumadas carregadas de frutos, compostos nas mais complexas formas de topiaria, embelezados com jogos e surpresas para alegrar os visitantes.

Toda a arquitetura verde segue uma ordenação geometrizada: os canteiros têm a forma de compartimentos quadrados e retangulares, as árvores são dispostas em renques, trabalhadas em topiaria ou cultivadas de modo a formar, por meio de seus ramos trançados, galerias verdes (figura 39). A geometria regula cada composição; uma das guias que acompanham e orientam

Figura 38

Polifilo na selva, no início de sua viagem, primeira ilustração de *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499.

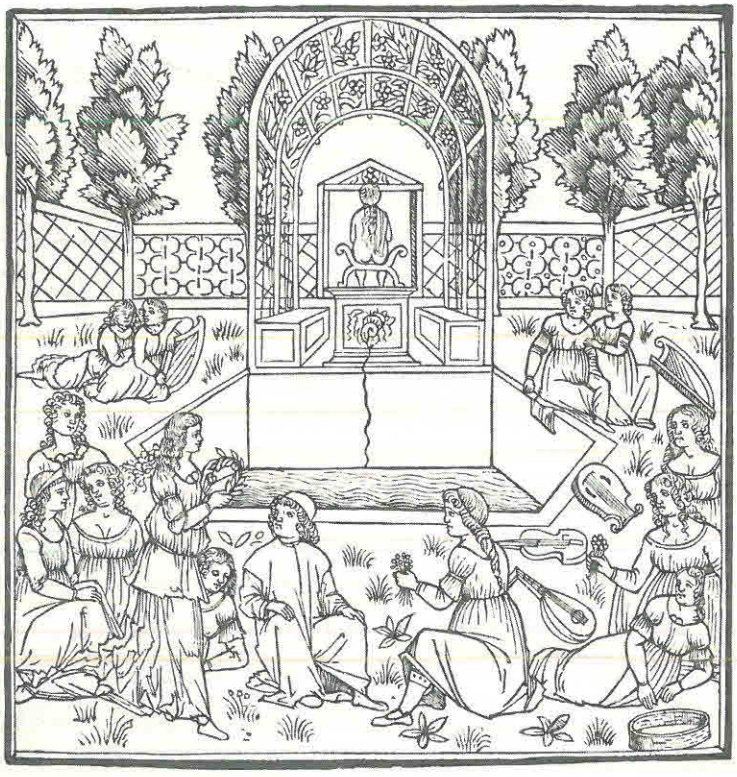


Figura 39

Polifilo e Polia entre as ninfas em festa (em *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499).

a viagem de Polifilo afirma, de fato, que a harmonia celestial consiste em três figuras: o quadrado, o círculo e o triângulo.

As fantasias arquitetônicas de Colonna são impregnadas de alegorias e ao mesmo tempo moduladas por uma obsessiva busca pelas proporções corretas; elas certamente correspondem ao gosto literário aristocrático e esotérico do personagem. Tais convicções, porém, estavam igualmente implícitas nas teorias renascentistas sobre a arte, como aquelas que se inspiravam em ideias de filósofos do mundo romano tardio, especialmente Plotino, que havia afirmado que a aparência das coisas e dos próprios elementos naturais correspondia apenas parcialmente à realidade espiritual neles ocultas. Essas ideias tinham estimulado a criação de obras de arte de significado alegórico, nas quais as formas físicas, se bem compreendidas, ofereciam ensinamentos e significados não perceptíveis ao simples olhar. Também os jardins tinham aderido a esses princípios, combinando o prazer estético imediato com narrativas veladas, ensinamentos morais destinados ao mundo dos intelectuais que os frequentavam e que sabiam captar as muitas metáforas escondidas na composição e nos recursos decorativos.

Alberti, em seus tratados, tinha ilustrado o conceito clássico de beleza como imitação da natureza, a ser perseguida de maneira não subserviente, mas sim, uma vez mais, de modo puramente simbólico. Na base desse pensamento estava a concepção platônica de que a estabilidade do cosmo derivava das suas corretas proporções geométricas, das ordenadas relações numéricas instituídas entre os seus elementos. Se a geometria representava, portanto, a ordem profunda da natureza, também a beleza se tornava uma questão de medidas. Daí a busca de relações matemáticas nas proporções do corpo humano, o estudo das relações dimensionais a serem aplicadas à composição arquitetônica. E daí também a estrutura rigorosa dos jardins, nos quais a recorrência de formas elementares, a aplicação de proporções numericamente expressas entre os ter-

raceamentos, o gosto pelas plantações moduladas e a própria simetria eram instrumentos pelos quais se exprimia um tipo de filosofia natural; não apenas uma forma de controle autoritário sobre a natureza, mas antes uma consonância com suas intrínsecas regras vitais.

Metamorfoses: o aspecto original dos jardins

Habituados como estamos a visitar jardins quinhentistas simples e quase monótonos em seu repertório botânico, constituído apenas de espécies vegetais sempre-verdes, imutáveis com o variar das estações, não é fácil aceitarmos o fato de que, quando foram criados, aqueles mesmos lugares tinham um aspecto completamente diverso. Os jardins dos aristocratas e dos eclesiásticos do período renascentista exibiam, na verdade, uma paleta cromática digna das cortes às quais pertenciam: carregada de cores, para as quais contribuíam flores raras, coleções botânicas e plantas exóticas.

Na maior parte das vezes, o aspecto atual desses jardins é resultado de um prolongado decair da manutenção e das numerosas reconstruções aproximadas. São os documentos de época, especialmente pinturas, descrições literárias e testemunhos, que ajudam a recuperar a imagem original dos jardins.

Os jardins italianos entre os séculos XV e XVI apresentavam-se, antes de mais nada, como ambientes cercados: com exceção das partes abertas para a paisagem, onde o limite do jardim era sempre marcado por elementos como balaustradas, a arquitetura era delimitada por paredes verdes, obtidas tanto por meio de muros aos quais se acostavam espécies vegetais, quanto por meio de sebes (figura 40). No primeiro caso, plantas trepadeiras como a hera, as videiras e o jasmim eram colocadas para crescer sobre jiraus, ou então árvores frutíferas e cítricas eram cultivadas bem perto dos muros em densas tapa-

Figura 40
Francesco Mingucci, *Vila da Duquesa*, 1626. O desenho representa uma vila não mais existente nas proximidades de Pesaro e que pertencia à família Della Rovere.

gens. Se não existissem alvenarias perimetrais, os jardins eram então cingidos por sebes constituídas de compactos conjuntos de árvores e arbustos: azinheira, loureiro, azevinho, pilriteiro, buxo, zimbro, escambroeiro, sanguinho; em torno do final do século XVI, difundiu-se também o louro-cerejo, originário da Ásia Menor. No interior daquele recinto era possível encontrar "pratelli",[1] espaços de forma regular plantados com florações de violetas, narcisos e cravos. A organização prevalente, contudo, era em quadros, subdivisões delineadas pelo entrecruzamento dos caminhos ortogonais cobertos de pedrisco ou areia grossa e bordeados com peças de madeira, sebes baixas de arvoretas ou fieiras de arbustos aromáticos, como o mirto, a lavanda, a sálvia, o alecrim, a santolina e o buxo, frequentemente plantados juntos para formar barreiras mistas. Alternativamente, a delimitação dos canteiros quadrados era feita com cercamentos baixos de madeira, sobre os quais se punham a crescer plantas trepadeiras como a rosa e o jasmim (figura 41).

[1] Literalmente, "pequenos prados"; "campinhos" [N. T.].

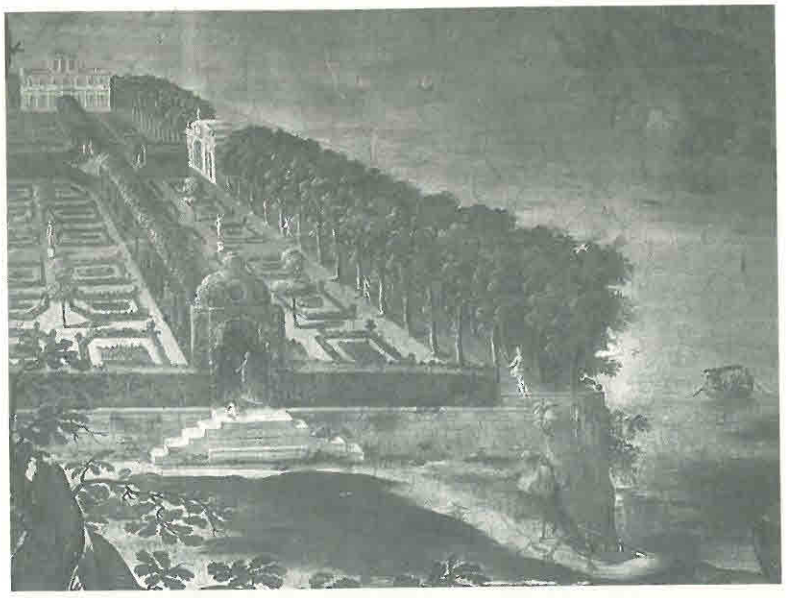


Figura 41
Vista imaginária de um jardim, pintura mural, final do século XVI. Poli, Palácio dos Condes.

Os quadrados, por sua vez, podiam ser subdivididos em mais compartimentos, tanto quadrangulares quanto, a partir da segunda metade do século, de formas mais complexas: em losango, triângulo, círculo ou oval (figura 42). Cada um desses setores recebia um cultivo particular: flores, ervas aromáticas e medicinais, plantas raras e exóticas, arvoretas em renques regulares. Características do período foram as associações de espécies de flor com plantas aromáticas, como a rosa e o mirto, o cravo e o alecrim, ou arranjos que proporcionavam florações bicromáticas: branco e vermelho, rosa e vermelho, amarelo e branco, branco e azul, e assim por diante. Quadrados especiais eram destinados às novas espécies, como as primeiras plantas que na segunda metade do século chegaram das colônias espanholas do Peru e do México: o agave (*Agave americana* L.), a cana-da-índia (*Canna indica* L.), a maravilha (*Mirabilis jalapa* L.), o girassol, a figueira-da-índia e várias espécies de tabaco ornamental e de tagetes. No mesmo período ainda se acrescentaram as espécies vegetais provenientes do Oriente Médio, também introduzidas graças ao comércio veneziano, como a

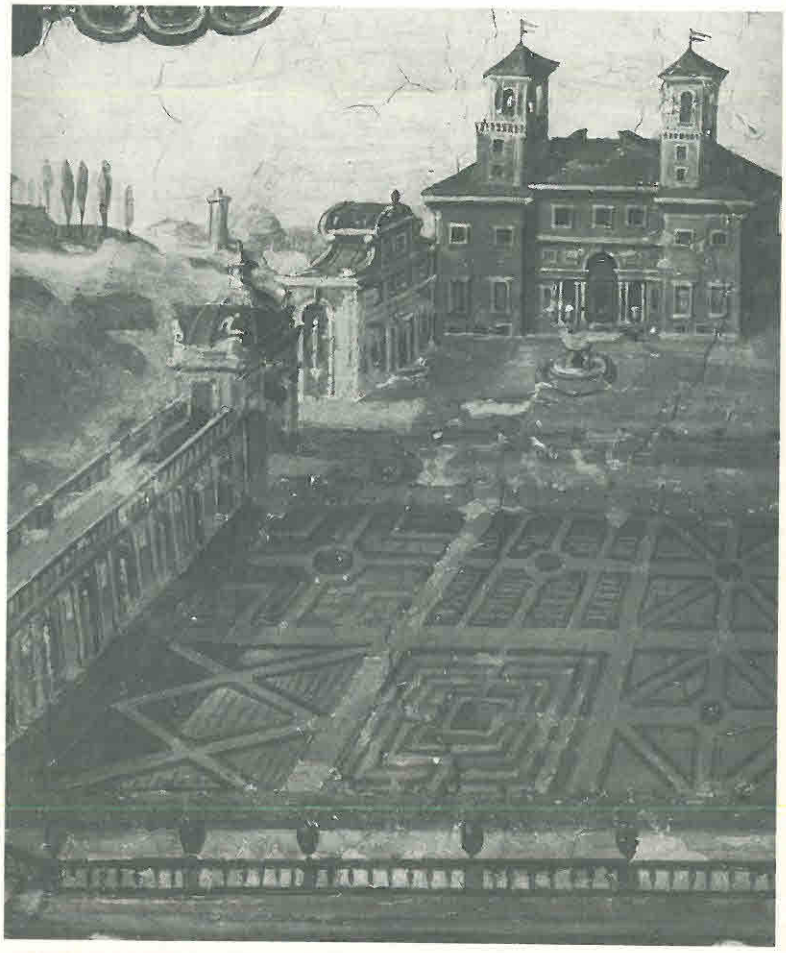


Figura 42
Jacopo Zucchi, *Jardim de Vila Medici*, c. 1576. Detalhe da pintura mural situada na vila.

apreciadíssima coroa-imperial (*Fritillaria imperialis* L.), o jasmim-árabe (*Jasminum sambac* Ait.), o lilás (*Syringa vulgaris* L.), as primeiras tulipas, novas espécies e variedades de jasmim e cítricos. Os quadrados podiam exibir igualmente coleções de topiaria: buxo, mirto e loureiro eram modelados em formas humanas, de animais, de templos e de embarcações (figura 43). Ou apresentar labirintos baixos executados a partir de elaboradas geometrias circulares ou quadradas com o uso de plantas sempre-verdes: arvoretas em tapagens, sebes, trepadeiras sobre apoios (figura 44). Ou, ainda, conter bosquetes: de pinheiros,

Figura 43. Vignanello, Palácio Ruspoli, o jardim.

abetos-vermelhos, abetos-brancos, árvores frutíferas, como pessegueiros, pereiras, cerejeiras, figueiras, amendoeiras, e espécies cítricas, que evocavam o caráter mediterrânico da tradição italiana do jardim. Os cítricos constituíam um orgulho para os proprietários, que disputavam entre si na exibição das mais diversas espécies ou variedades, com frutos de formas frequentemente extravagantes e inusitadas.

Os romanos já haviam cultivado a laranja-amarga ou laranja-de-sevilha (*Citrus aurantium* L.) e a cidra (*Citrus medica* L.), que, na época do Renascimento, era chamada de pomo-de-adão e reconhecida como o irresistível fruto oferecido por Eva;

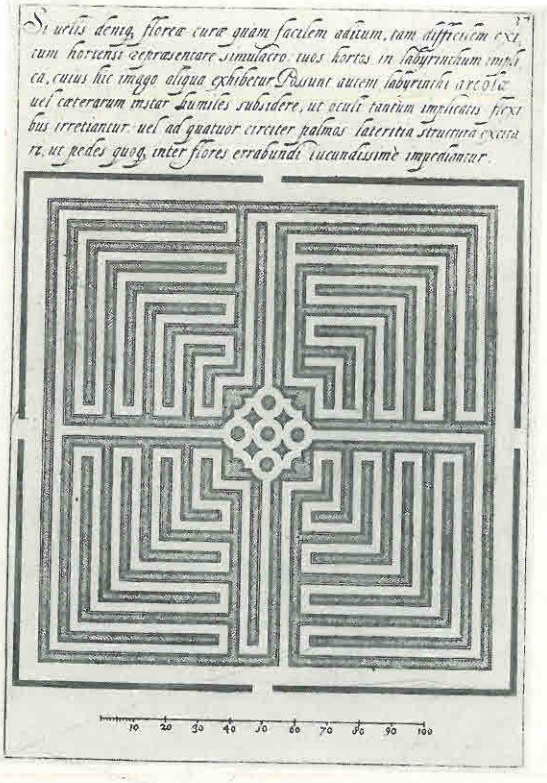


Figura 44
Esquema de labirinto (em Giovanni Battista Ferrari, *De Florum cultura*, 1633).

os árabes tinham levado para a Espanha o limão (*Citrus limon* [L.] Brum.), que dali alcançou a Itália; a última a chegar foi a laranja-doce (*Citrus sinensis* [L.] Osbeck), vinda do Oriente. Nos jardins quinhentistas era possível deparar com um prodigioso sortimento de espécies, variedades e hibridações diversas, muitas das quais são hoje extintas: cidras, limoeiros-doces, limeiras, laranjeiras-cidras. Para atender a um colecionismo quase maníaco, algumas regiões da Itália especializaram-se nesse tipo de cultivo, fornecendo conjuntos de árvores para os grandes jardins; entre elas, a região napolitana e o oeste lígure, por questões de clima, mas também pelas relações que mantinham com as cidades da costa espanhola, nas quais a tradição dos jardins árabes era ainda viva.

Cultivar tantos cítricos diretamente no solo era mais difícil por causa da inadequada condição climática de grande parte da península Itálica e, ainda que se recorresse a muitos expedientes, como a cobertura no inverno e o acendimento de fogueiras nas noites de frio, uma parte importante das coleções permanecia em vasos, sendo exposta nos meses quentes e colocada sob proteção nos meses frios, em edifícios adequados que foram surgindo como anexos dos jardins: pavilhões para laranjeiros, limoeiros e cítricos[2], que às vezes eram embelezados com fontes e estátuas.

Alguns passeios dos jardins podiam ser caracterizados como corredores verdes, por meio do entrelaçamento de ramos das árvores para formar arcos, às vezes usando armações metálicas chamadas "latadas"; ou videiras e outras plantas trepadeiras que subiam em pérgulas de madeira. Nos pontos de interseção, as pérgulas podiam assumir formas complexas, transformando-se em verdadeiros pavilhões.

Componentes igualmente essenciais dos jardins eram os elementos lúdicos, hoje quase que desaparecidos por completo, como os repentinos jatos de água provenientes de tubulações apropriadas e escondidas que atingiam os visitantes concentrados em admirar as obras mais importantes e os canteiros mais ornamentados do jardim. Eram ingênuos jogos coletivos, controlados pelo proprietário que, com a ajuda de seu técnico de fontes que acionava as válvulas, punha-se na pele do oculto diretor do espetáculo. Mais supreendente ainda eram os autômatos: estatuetas representando animais, seres mitológicos ou infernais, músicos, figuras humanas absortas em atividades variadas, acionadas pela pressão da água ou do ar bombeado por foles (figura 45). As cenas animadas estimulavam a curiosidade e a diversão e

---

[2] No original, aranciere, limonaie, citroniere. Em português, o termo "laranjal" pode se referir tanto a um aglomerado de laranjeiras ao ar livre quanto em ambiente coberto, e tanto plantadas em vaso quanto diretamente no solo. O autor aqui se refere aos laranjais e limoais fechados ou estufas de laranjas e estufas de limões [N. T.].

atraíam os visitantes, que, enquanto acompanhavam, fascinados, o movimento das figuras e os sons por elas emitidos, eram também invariavelmente atingidos por jatos de água provenientes dos autômatos e das decorações das grutas que os abrigavam.

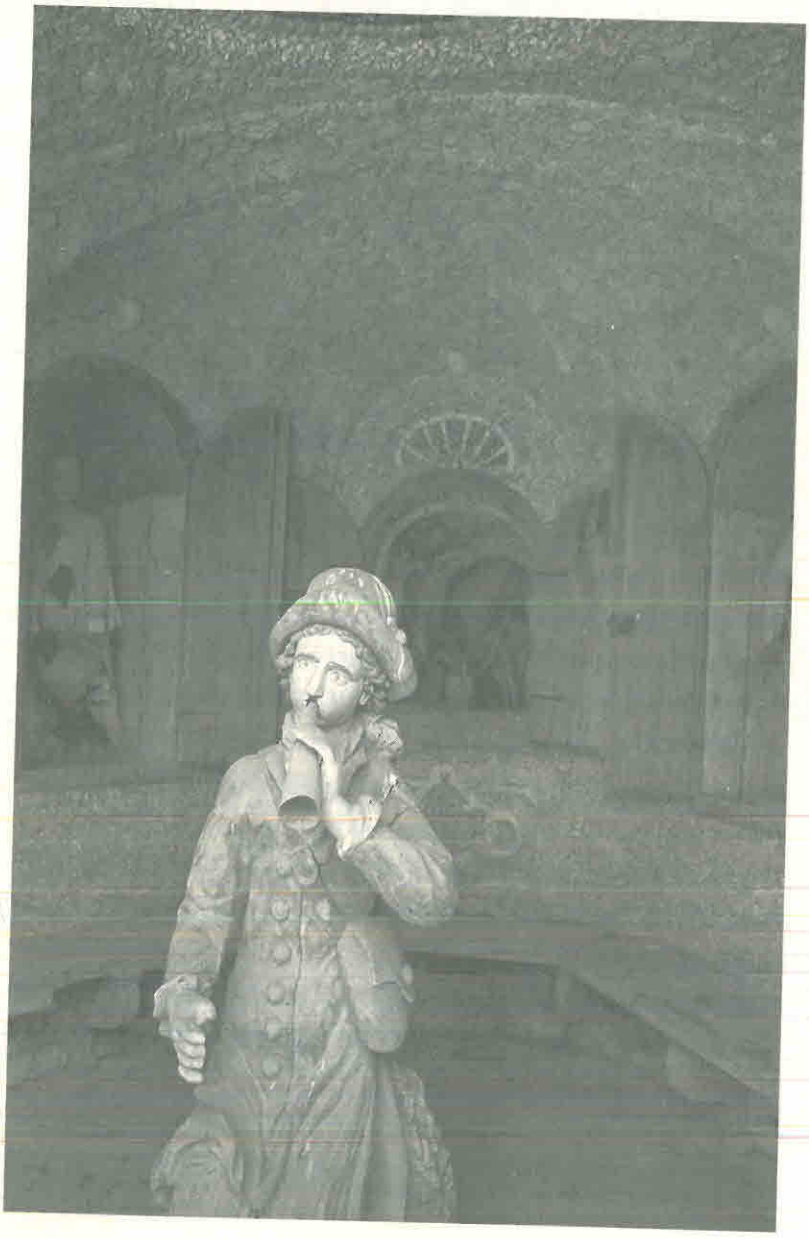


Figura 45
Potenza Picena, Vila Buonaccorsi, o teatrinho dos autômatos século XVIII.

Nos bosquetes circunstantes encontravam-se, ademais, os teatrinhos de vegetação: espaços cênicos criados com espécies vegetais, semicírculos cercados por anteparos sempre-verdes, às vezes com arquibancadas, e destinados a abrigar pequenas representações e exibições musicais na vila.

Jardins da natureza

Nem todos os espaços verdes do período renascentista apresentavam um desenho geométrico rigidamente ordenado. Na mata adjacente à Vila Lante ou no bosque sulcado por alamedas que ladeava os jardins dos Palácios Vaticanos, encerrado entre eles e os muros da cidade, a espontaneidade da natureza era uma característica expressiva que funcionava como contraponto à ordem regular dos próprios jardins (figura 46). Também naquelas propriedades suburbanas que eram chamadas *vigne*, "vinhas", e que apresentavam uma mistura de jardins, espaços naturais e de uso hortícola, as plantações nem sempre tinham aquele desenho ordenado que caracterizavam os jardins, a morfologia não era inteiramente modificada por meio de terraceamentos e as alamedas que as atravessavam não possuíam apenas traçados ortogonais.

A densa cobertura arbórea, a presença de nascentes e certa rudeza dos sítios eram as características marcantes dos *barchi*[3] venatórios, os parques cercados e destinados à caça. Alguma naturalidade marcava também os *barchetti*,[4] jardins situados às vezes até mesmo no interior dos muros urbanos, pequenos teatros da natureza que ofereciam uma rusticidade domesticada e refinada, espaços verdes onde, entre bosquetes irregulares, se admiravam animais dóceis em liberdade ou encerrados em jaulas, viveiros e aviários (figura 47).

---

3 *Barchi* é a forma plural de barco, variante em desuso de parco, que significa "parque" [N. T.].

4 Literalmente, "pequenos parques", "parquinhos" [N. T.].

Justamente por causa de sua informalidade, muitos desses espaços desapareceram. Entre os grandes parques de prevalente caráter natural, ao menos em parte remanescentes,

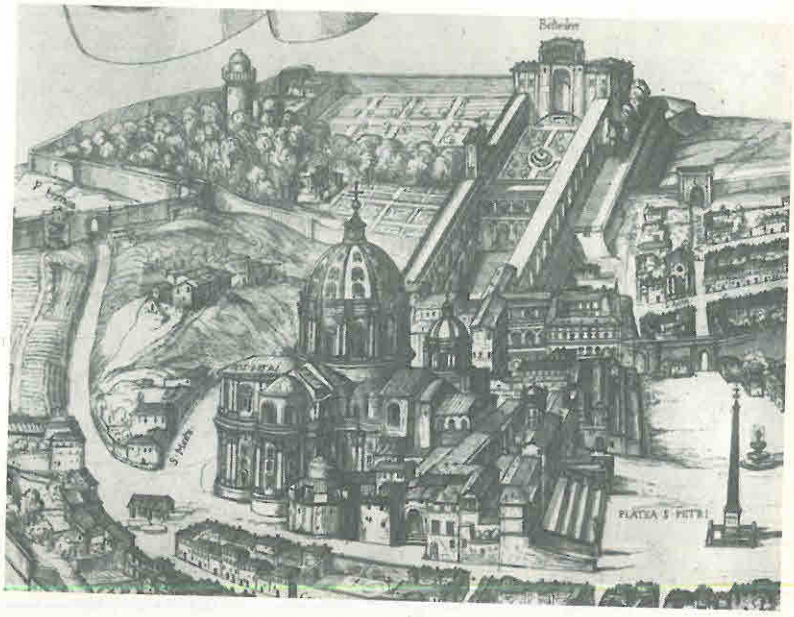


Figura 46
Antonio Tempesta, *Planta de Roma*, 1593. Detalhe representando a Basílica de São Pedro, o Pátio do Belveder e os Jardins Vaticanos; na parte superior esquerda, vê-se o bosque.

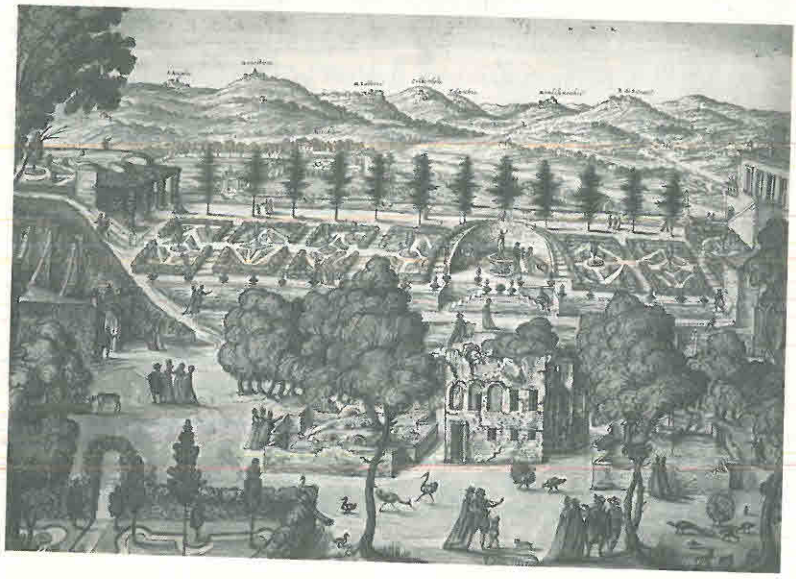


Figura 47
Francesco Mingucci, *Pequeno parque*, 1626. O desenho retrata um pequeno barco urbano com animais em liberdade e falsas ruínas, situado em Pesaro e pertencente à família Della Rovere.

o mais conhecido é o *Sacro Bosco*,[5] como o denominou seu criador, Pier Francesco "Vicino" Orsini (*c.*1513-1584), que o realizou nas cercanias de Viterbo, região do Alto Lácio. Iniciado em 1552, o jardim não é parte do complexo de uma vila, mas desdobra-se em um vale de bosques, dominado a certa distância pelo palácio fortificado da família Orsini, inserido no vilarejo de Bomarzo. A organização incomum do parque, bem como os plantios de épocas recentes, feitos para ampliar seu aspecto misterioso, tornam excessivamente difícil perceber sua composição original, baseada em uma série de platôs e de caminhos, ao longo dos quais se desdobrava um itinerário que passava dos setores projetados aos espaços naturais (figura 50).

Aproveitando a estrutura geológica do sítio, que apresentava paredes de tufo descobertas e grandes pedras destacadas, Orsini mandou entalhar esculturas colossais, quase todas esculpidas na rocha viva, que constituem ainda hoje o aspecto mais inquietante do lugar. As diversas cenas foram interligadas por caminhos e terraceamentos que seguiam a morfologia local, dispondo-se com uma lógica compositiva que parece evocar alguns complexos antigos, como a Vila Adriana, justamente naqueles anos em que estava em curso a escavação por parte de Pirro Ligorio.

O acesso original levava ao nível inferior do jardim, onde se encontravam os primeiros episódios de uma narrativa fantástica: a estátua gigantesca de uma tartaruga com a figura da Fama às costas, a *Fonte de Pégaso*, um ninfeu e depois um belveder sobre o qual se erguia um edifício fora do prumo chamado *Casa Inclinada*. Através de escadas chegava-se a um nível superior, no qual se descobria um ambiente cercado por grandes vasos e dominado por outras esculturas colossais, entre as quais uma estátua de Proteu, um elefante com barda de combate, um dragão atacado por galgos (figura 48), um mascarão que alude à

[5] Literalmente, "Bosque Sagrado" [N. T.].

boca do inferno (figura 49). Subindo ainda mais, alcançava-se um terraço cercado por uma balaustrada de formas regulares e oblongas, chamado hipódromo, que abrigava no passado os quadrados regulares de um jardim. Ainda mais ao alto, no final

Figura 48
Bomarzo, Sacro Bosco, dragão em luta com galgos.

Figura 49
Bomarzo, Sacro Bosco, mascarão alusivo à boca do inferno.

Figura 50
Bomarzo, Sacro Bosco, sereia e leões; ao fundo, o Palácio Orsini.

do percurso, deparava-se com um pequeno templo, enquanto outras esculturas, como um mascarão dominado por um globo, salpicavam o entorno.

Como todos os maiores jardins italianos do período, o Sacro Bosco alude aos jardins da antiga Roma, porém, como verdadeiro jardim renascentista, é ao mesmo tempo rico de emblemas, metáforas, citações literárias de Dante, Petrarca e Ariosto. Rochas trabalhadas para representar divindades antigas, animais monstruosos e arquiteturas inquietantes são os episódios de uma história fantástica que se desenrolava ao longo das alamedas e dos terraços da enigmática selva.

Outro parque natural é aquele que o duque Francesco I de Medici mandou realizar a partir de 1569 na fazenda do *Pratolino*, perto de Florença, nas primeiras vertentes dos Apeninos (figura 51), por obra de Bernardo Buontalenti (1531-1608). A vila não mais existe, e a configuração original do jardim, que apresentava uma mistura de áreas com traçado regular e com desenho livre, foi completamente alterada. Toda a propriedade rural tinha o aspecto de um bosque no qual, tam-

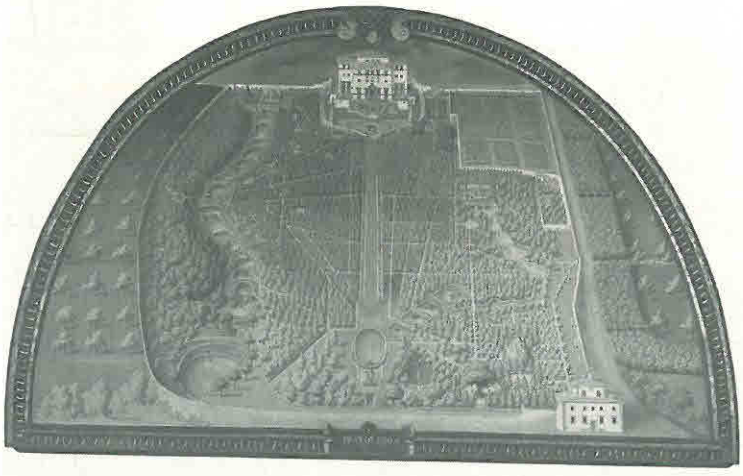


Figura 51
Giusto Utens, *Pratolino*, têmpera sobre tela, final do século XVI.

bém por causa da altitude, prevaleciam espécies como os abetos, os pinheiros, os carvalhos, as faias e os olmos, plantados muito livremente em algumas áreas e em outras, em renques regulares. A mata era interrompida por um eixo verde, um prado linear que descia do edifício dividindo ao meio o bosque, o qual era depois atravessado por outras alamedas de orientações diversas. Duas sequências de tanques de variados feitios eram alimentados por água em movimento e percorriam a encosta de cada lado da trilha central, de acordo com um traçado extremamente sinuoso e diferente nas duas partes.

Portanto, uma justaposição intencional entre vegetação livre e ordenada, entre arte e natureza caracterizava Pratolino. Em sua maior parte, o sítio havia sido deixado em seu estado original, sem mexer nas plantações arbóreas preexistentes, mas alguns espaços que se confundiam com a parte natural tinham sido, em vez disso, transformados por meio de um desenho explicitamente artificial, como na grande alameda em frente ao palácio ou no campo perfeitamente retangular situado atrás dela. Nessa culta contaminação inspirou-se o mais insígne fragmento remanescente do parque mediciano: a gigantesca estátua do *Apenino*, realizada em 1579 por Jean Boulogne,

chamado Il Giambologna (1529-1608), que é ao mesmo tempo personificação e montanha, áspera rocha esculpida em forma humana e homem que se transforma em montanha, de acordo com um jogo de metamorfoses caro à cultura renascentista (figura 52).

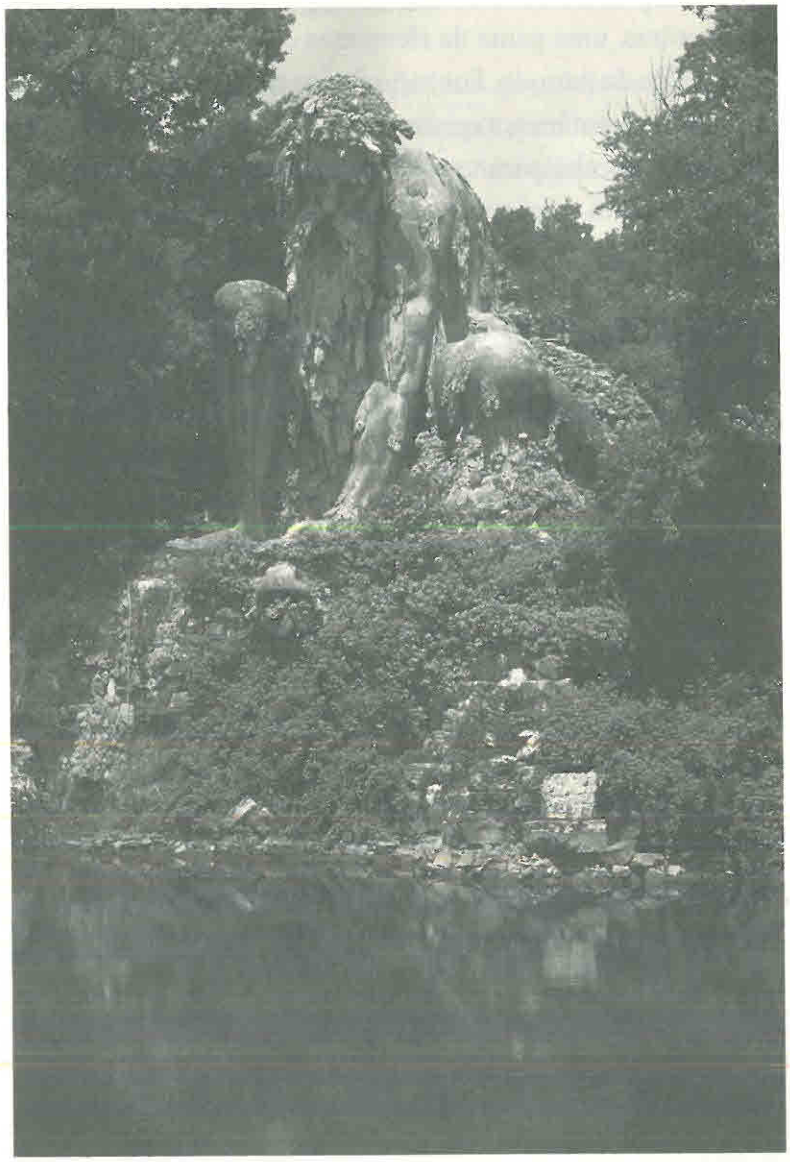


Figura 52
Jean de Boulogne, chamado Il Giambologna, *O Apenino*, 1579.

Bomarzo e Pratolino, juntamente com outros parques italianos quinhentistas, exprimem uma apreciação da naturalidade dos sítios, o que não significa, porém, uma plena aceitação dela. Se ali continua ausente aquela forma de desenho total que havia marcado os jardins do período, isso não significa que faltem caminhos retilíneos, composições com bancos e pérgulas para favorecer o descanso durante a visita, estátuas, fontes, pequenas arquiteturas, uma gama de elementos compositivos derivados dos jardins do período. Por meio de sua integração a trechos do ambiente espontâneo, experimentou-se, já no século XVI, uma forma de desenho para um jardim mais natural; uma temática que encontrará ampla expressão nas épocas seguintes.

Jardins de gosto italiano na França

O aspecto regrado, a aspiração à cultura clássica e a ordem geométrica foram apreciados e reproduzidos em outros territórios do continente europeu. O país onde esse fenômeno foi mais precoce e incisivo, por motivos geográficos, políticos e de proximidade cultural com a Itália, foi a França.

Quando em 1483, Carlos VIII subiu ao trono francês, aquela nação já havia adquirido uma unidade administrativa e territorial quase próxima ao Estado moderno. Nas décadas seguintes, os reis franceses almejaram anexar a Itália ao seu território. Carlos VIII em especial, como herdeiro da dinastia d'Anjou, apresentava pretensões sobre o Reino de Nápoles, então governado pela dinastia de Aragão. Estimulado pelas rivalidades entre os Estados italianos, entrou com seus exércitos na Itália em 1494, para alcançar a Campânia no ano seguinte. Antes de chegar à capital napolitana, passou uma noite na Vila de Poggioreale, que descreveu como magnífica em uma carta, por conta de suas alamedas, pelos bosquezinhos de laranjeiras, pelos pomares, pelas fontes, pelos recintos destinados aos ani-

mais. Após a tomada de Nápoles, ele caiu doente e, para que se recuperasse, retirou-se justamente naquela vila, de onde escreveu uma carta ao cardeal de Bourbon, na qual se lê: "Não poderíeis crer quão magníficos jardins tenho nesta cidade. Acredito que ali parecem faltar apenas Adão e Eva para fazer deles um verdadeiro Paraíso terrestre; são de tal modo belos e repletos de coisas notáveis, que espero descrevê-los a vós quando vos encontrar".

A ocupação teve breve duração, mas quando o exército francês se retirou alguns artesãos e artistas italianos seguiram o rei: entre eles, Fra Giocondo, arquiteto e tratadista que havia trabalhado na realização de *Poggioreale*, e Pacello da Mercogliano (1453-1533), jardineiro daquela mesma vila e autor de outros espaços verdes para a corte aragonesa.

Quando de seu retorno à França, Carlos VIII mandou reconstruir o *Castelo de Amboise*, ao longo do vale do rio Loire, e para lá se retirou até sua morte. O jardim foi provavelmente o primeiro trabalho confiado a Pacello da Mercogliano. Disposto sobre um terraço alto dentro dos muros do fortim, era dividido em dez quadros verdes retangulares bem visíveis das principais salas do edifício. Do recinto verde desfrutavam-se, segundo os parâmetros presentes nos jardins suspensos italianos, vistas espetaculares do rio através dos vãos do pórtico que o limitava.

Entre os personagens da corte que haviam acompanhado a ofensiva militar e que, como o rei, tinham evidentemente ficado fascinados pelos jardins italianos, difundiu-se a moda de criar espaços verdes inspirados na regularidade daqueles modelos. Pierre de Rohan (1421-1513), por exemplo, que comandava as forças francesas no momento da entrada em Nápoles, construiu o *Castelo de Le Verger*, nas proximidades de Angers, com jardins de implantação ortogonal. Também Georges d'Amboise (1460-1510), arcebispo de Rouen, tinha acompanhado o rei à Itália; após sua eleição para cardeal em 1498, nutriu a ambição de tornar-se pontífice, mas foi derrotado em 1503 por Giuliano

della Rovere, que subiu à cátedra como Júlio II. Tal rivalidade política continuou entre ambos, assumindo a forma de uma competição em matéria de arquiteturas verdes: em concomitância com a construção do Pátio do Belveder no Vaticano, o arcebispo iniciou a reforma do *Castelo de Gaillon* e de seu magnífico jardim, colocados sobre um suave outeiro que dominava o vale do Sena, nas proximidades de Rouen (figura 53).

Atuaram na criação daquele espaço corporações de trabalhadores igualmente italianas, talvez sob a direção de Pacello da Mercogliano. Um terraceamento artificial de mais de 180 m de comprimento e sustentado por contrafortes foi erguido para abrigar aquele espaço. De forma retangular, o jardim era desenhado por uma grelha de caminhos que delimitavam oito grandes quadros, tendo ao centro um monumental pavilhão de madeira. Os compartimentos, cercados por balaustradas, eram todos plantados de maneira diversa e muito elaborada, com flores, arvoredos de frutas, sebes de buxo e alecrim em topiaria. O caminho que partia do lado do terraceamento oposto ao palácio levava depois a uma espécie de jardim secreto, *Le Lydieu* (figura 54). Era um refúgio cuja disposição talvez tenha sido sugerida pela presença de uma nascente; era constituído por um *casino* quadrangular, fronteado por um comprido viveiro de peixes no fim do qual se encontravam dois pequenos jardins quadrados, o primeiro dotado de um pequeno monte, o segundo quadripartido.

Luís XII, sucessor de Carlos VIII, ampliou o *Castelo de Blois*, acrescentando um jardim de forma retangular, inteiramente cercado por um pórtico e subdividido em dez compartimentos simetricamente dispostos, cinco de cada lado do eixo; no centro, sombreada por uma grande pérgula em forma de pavilhão com cúpula, erguia-se uma fonte de mármore. Vizinha ao jardim havia uma segunda área verde quadrangular, de dimensões mais modestas, provavelmente a sementeira que encerrava também um edifício para proteção invernal dos cítricos, talvez o primeiro da França.

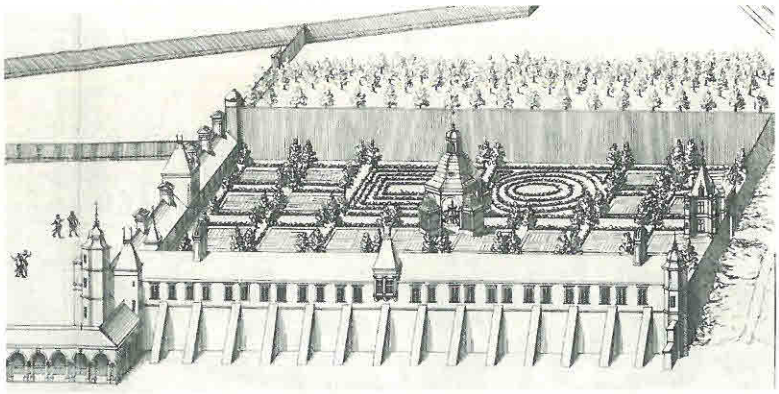


Figura 53
Jardim do Castelo de Gaillon (em Jacques Androuet Du Cerceau, Les Plus Excellents Bastiments de France, 1579).

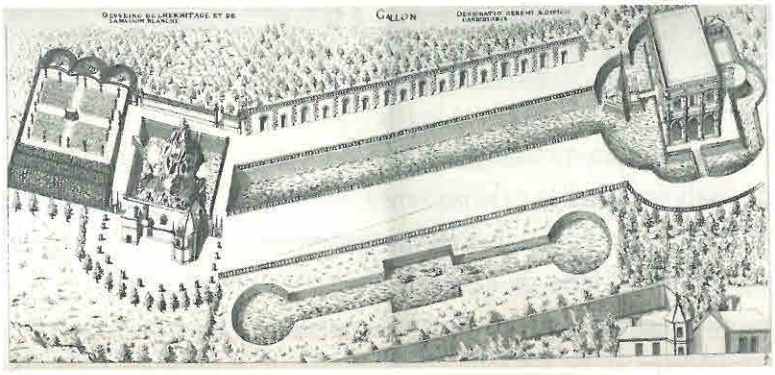


Figura 54
Le Lydieu, jardim secreto do Castelo de Gaillon (em Jacques Androuet Du Cerceau, Les Plus Excellents Bastiments de France, 1579).

À semelhança do que acontecia na Itália, os jardins formais da França foram também se tornando mais e mais organizados. Em torno de 1546, começou a construção do *Castelo de Anet*, na qual trabalhou o célebre arquiteto e tratadista Philiberte de l'Orme, adepto da cultura clássica de matriz italiana (figura 55). De l'Orme desenhou um complexo a partir de um eixo central de simetria, distribuindo um palácio que abraçava em três lados um pátio de acesso e que apresentava um elaborado jardim às suas costas. De forma quadrangular, esse espaço era cingido por pórticos e dividido por uma grelha de caminhos em 24 compartimentos quadrados ou retangulares; duas fontes de mármore erguiam-se em posição simétrica em relação ao eixo central, que, passado o pórtico, terminava em um viveiro de peixes elíptico.

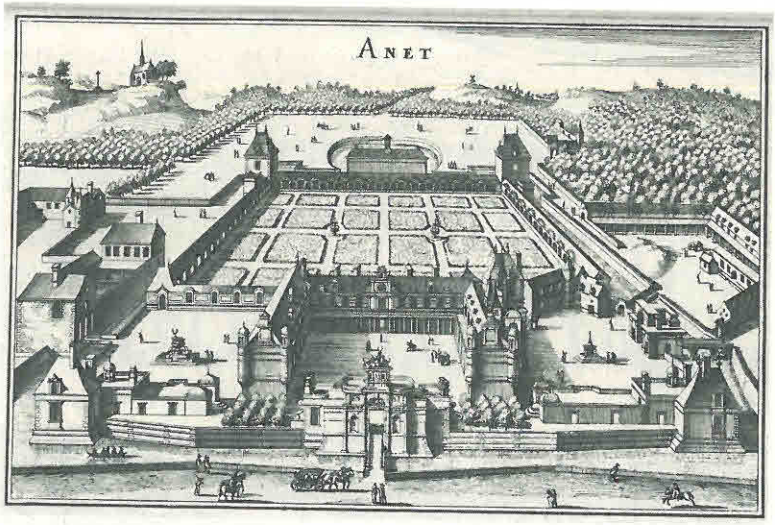


Figura 55
Castelo de Anet (em Martin Zeiller, Topographia Galliae, 1656).

Na segunda metade do século, a relação com a Itália foi ainda mais fortalecida pela presença, na França, de uma poderosa e controversa figura de origem florentina, Catarina de Medici (1519-1589), filha de Lorenzo II, esposa do rei Henrique II e rainha regente a partir de 1560, quando, à morte do marido, sucederam ao trono seus filhos, ainda muito jovens. Catarina tinha uma verdadeira paixão pela arquitetura e pelos jardins: mandou erguer vários palácios com espaços verdes, sendo as Tulherias o mais importante deles (figura 56).

O conjunto foi iniciado em 1564 na margem direita do Sena, no trecho ocidental dos muros parisienses. O projeto do palácio foi feito por de l'Orme, enquanto superintendentes italianos também participaram da realização do espaço verde. O jardim foi organizado como um tabuleiro de xadrez (com compartimentos delimitados por sebes e pérgulas) e ainda sobrevive em seu traçado geométrico. Cada quadro recebia um tratamento diferente: os mais próximos ao palácio apresentavam flores e pequenos arbustos, enquanto outros eram pequenos bosques de árvores frutíferas, como pereiras, cerejeiras, amendoeiras e ameixeiras, e de sempre-verdes, como pinheiros, ciprestes e laranjeiras-amargas. Um compartimento abrigava um labirinto

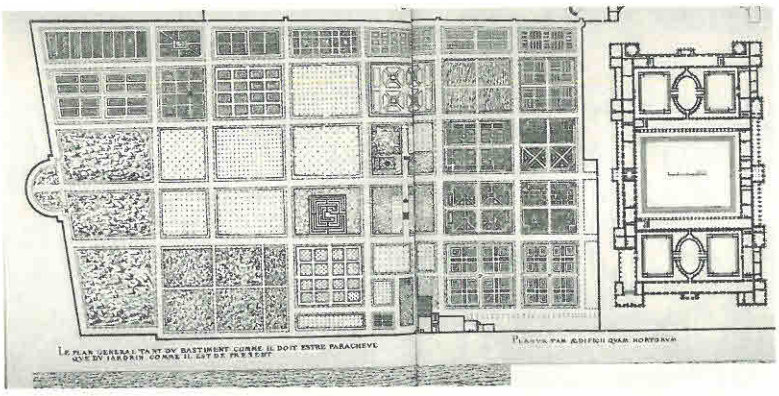


Figura 56
Palácio e jardins das Tulherias, planimetria (em Jacques Androuet Du Cerceau, Les Plus Excellents Bastiments de France, 1579).

e outro, um grande relógio solar. Nas proximidades do palácio ainda foi construída uma encantadora gruta de cerâmica, encomendada a Bernard de Palissy (*c.* 1510-1590), escultor e grande produtor de maiólicas do período, que ficou famoso por causa de sua louça incrustada com representações naturalistas de pequenos animais aquáticos e répteis.

Depois da plantação das espécies vegetais, foram confiados a vários jardineiros os cuidados de manutenção: surgiram entre eles duas verdadeiras dinastias de grandes criadores de arquiteturas verdes, os Mollet e os Le Nôtre. Claude Mollet (1563-1650) tinha feito seu aprendizado juvenil nos jardins de Anet; depois do trabalho nas Tulherias, por volta de 1595, ele recebeu do rei Henrique IV o encargo de projetar vários jardins em Fontainebleau e Saint-Germain-en-Laye (figura 57). Seus numerosos descendentes estiveram entre os mais estimados projetistas das décadas seguintes. Nas Tulherias, Pierre Le Nôtre (ativo entre 1570 e aproximadamente 1610), foi encarregado dos delicados quadros próximos ao palácio, a partir de 1572. A importância da tarefa leva a crer que se tratasse de um jardineiro especialista, e de fato foi ele que se ocupou, em 1594, do restauro de toda a área verde, semidestruída durante as guerras civis. A história, porém, relembra Pierre sobretudo por ter sido o avô do personagem que no século seguinte revolucionaria o cenário dos jardins europeus: André Le Nôtre.

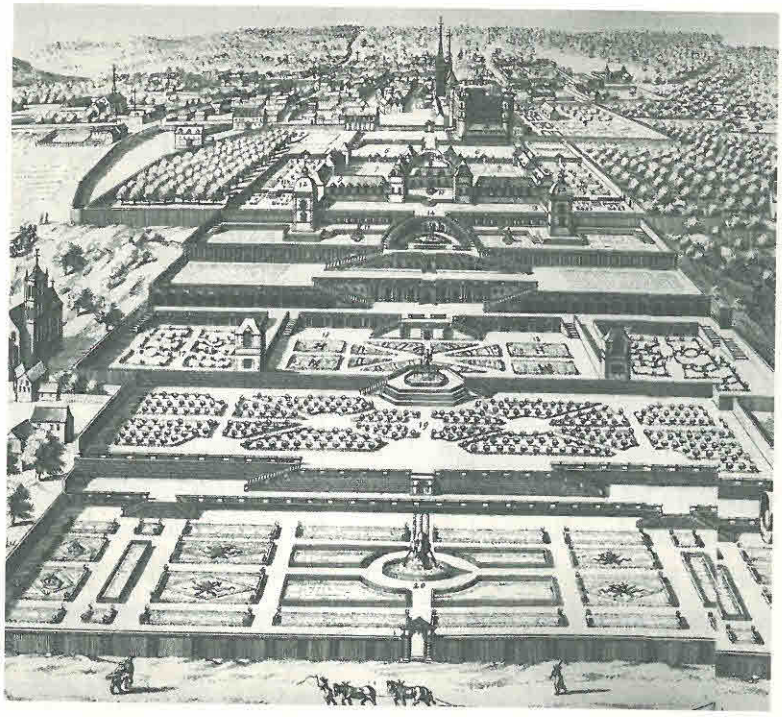


Figura 57
Castelo de Saint-Germain-en-Laye e seus jardins (em Martin Zeiller, Topographia Galliae, 1656). Detalhe. A composição geral se inspirava no modelo da Vila d'Este em Tivoli.

Por sua centralidade geográfica e política no continente europeu, a França exerceu também um papel fundamental na difusão daquele modelo de jardim formal e simétrico que, tendo nascido na Itália, havia se implantado firmemente para além dos Alpes. Isso se vê, por exemplo, na Inglaterra, onde desde a primeira metade do século XVI os jardins reais de *Hampton Court* e *Nonsuch Palace* apresentavam uma conformação subdividida em compartimentos, com fontes centrais e pérgulas delimitando seu perímetro.

O nascimento dos hortos botânicos

O florescimento dos jardins da Itália quinhentista também esteve na origem de uma paixão pela aquisição de raridades botânicas. Para compreender plenamente o seu alcance, é preciso

ter presentes as dificuldades enfrentadas pelos apreciadores: todas as novas plantas não apenas eram difíceis de encontrar, como também dependiam de recursos específicos tanto para os longos transportes que as comunicações da época impunham, quanto para o enxerto e a aclimatação em ambientes por vezes totalmente diferentes dos originais. Não é por acaso que entre os grandes colecionadores botânicos figuravam as famílias mais abastadas do período, as únicas que podiam bancar as despesas e as dificuldades relacionadas àquela paixão, como, por exemplo, os Medici em Florença e os Farnese em Roma, que tiveram, ambos, jardins especializados em plantas novas e raras.

O fenômeno não foi apenas uma moda culta ou um colecionismo elitista, mas veio acompanhado de um interesse cognoscitivo autêntico, que levou a um grande desenvolvimento dos estudos botânicos. É nesse quadro que, na Itália, tomou forma definitiva uma tipologia de espaço verde ligada ao estudo das espécies vegetais, destinada a perpetuar-se no tempo: o jardim botânico.

Os hortos botânicos surgiram inicialmente como suporte para as pesquisas nos campos médico e farmacêutico; a ideia era a de criar jardins especializados para o estudo e o cultivo de símplices ou seja, de plantas que possuem propriedades medicinais e farmacológicas. Daí sua denominação original, que foi a de *Hortus Medicus* ou *Hortus Simplicium*. A finalidade concreta desses hortos especializados era a de favorecer a experiência prática daqueles que estavam estudando medicina nas universidades: visitando a coleção botânica, os doutores aspirantes poderiam examinar ao vivo as plantas documentadas nos tratados e, assim, aprender a reconhecê-las em todas as suas características morfológicas.

Os primeiros jardins botânicos fundados na Europa foram o de Pisa, instituído em 1543, e o de Pádua, criado em 1545. O *horto de Pisa*, fundado pelo médico e botânico

Luca Ghini (1490-1556) por meio do financiamento concedido pelo grão-duque da Toscana, Cosimo I de' Medici, recobria uma faixa de terreno de cerca de 3 ha junto ao arsenal mediciano, na margem direita do rio Arno, donde o primitivo nome *Giardino dell'Arzinale* (Jardim do Arsenal). Em 1563, ele foi deslocado para a zona nordeste da cidade; mas a distância da universidade tornou essa localização insatisfatória, o que levou a transferi-lo uma terceira vez, em 1591, para o endereço atual. As plantas eram colocadas em oito grandes canteiros quadrados; esses, por sua vez, eram subdivididos em porções menores, arranjadas em torno de uma fonte.

O projeto do horto paduano foi atribuído ao douto patrício veneziano Daniele Barbaro e a Pietro da Noale, ilustre professor de medicina da Universidade de Pádua, enquanto a realização foi confiada ao arquiteto bergamasco Andrea Moroni (*c.*1500-1560) (figura 58). O núcleo original do horto é representado pelo chamado *Hortus Sphaericus*, contornado por um muro circular de aproximadamente 85 m de diâmetro, no interior do qual se inscreve um quadrado subdividido, por sua vez, em quatro quadrados verdes e alamedas em cruz orientadas de acordo com os pontos cardeais.

A disposição em quadrantes, cada qual subdividido em parcelas, não apenas se alinhava às tendências compositivas dos jardins, mas também àquela que melhor se adaptava às lições ao ar livre. Um exemplo de ordenação similar, objeto de uma fiel reconstituição moderna, é oferecido pelo *Hortus Botanicus* da Universidade de Leiden, que em 1593 passou a ter como reitor o célebre estudioso Carolus Clusius, idealizador de um jardim no qual as plantas colecionadas eram antes agrupadas de acordo com suas características morfológicas, do que por sua utilidade (figura 59). O jardim, de forma quadrangular, era repartido em quadrantes por dois caminhos ortogonais em cujo cruzamento estava colocado um pequeno pavilhão de madeira. Os compartimentos assim delimitados eram, por sua vez,

quadripartidos por aleias cruciformes, e cada um dos dezesseis quadrados resultantes, a seu turno, subdividia-se em lotes retangulares oblongos. Num dos lados do jardim quadrangular, erguia-se um edifício que abrigava a coleção naturalística de objetos da fauna e antropológicos.

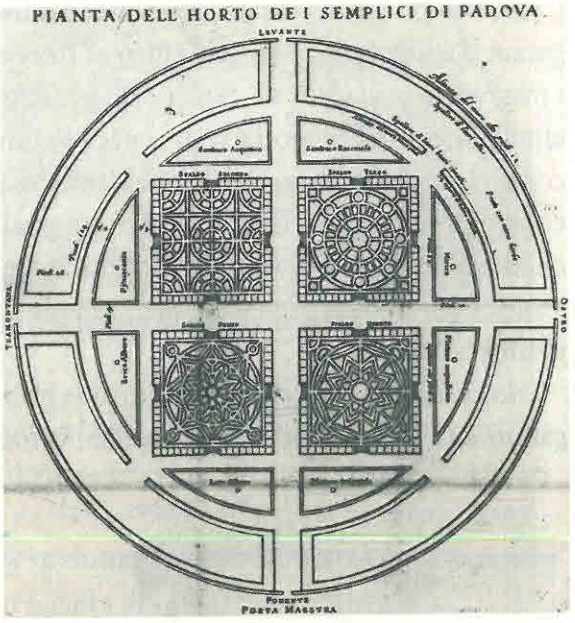


Figura 58
Planimetria do horto botânico de Pádua (em Girolamo Porro, *L'Horto de i semplici di Padova*, 1591).

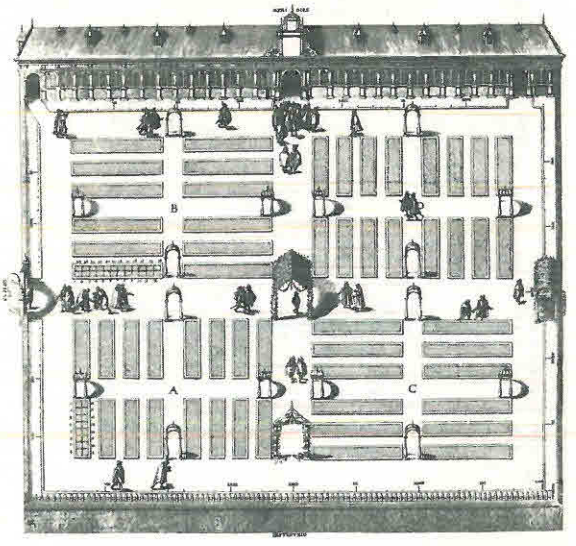


Figura 59
Planimetria do horto botânico de Leiden, gravura em metal, 1601.

Nas décadas seguintes à fundação dos dois hortos italianos, houve em toda a Europa uma extraordinária difusão de institutos análogos, ligados à presença de universidades: em Florença (1554) (figura 60), Bolonha (1567), Leipzig (1580), Leiden (1587), Heidelberg (1593), Oxford (1621), Paris (1626) (figura 61), Uppsala (1665), Edimburgo (1670) e Amsterdã (1682).

Se, nos primeiros tempos, os novos hortos botânicos abrigaram plantas medicinais provenientes das regiões mediterrânicas, após as viagens de exploração o patrimônio vegetal se ampliou, enriquecendo-se com espécies completamente desconhecidas. As regiões do mundo alcançadas pelas novas rotas comerciais revelavam, de fato, espécies vegetais desconhecidas, cujas sementes, ou por vezes os próprios exemplares, passaram a ser importados e plantados, nem sempre com sucesso, nos jardins botânicos.

No curso do século XVI, as primeiras plantas exóticas chegaram das Índias Ocidentais: a batata, o milho, o tomate, o

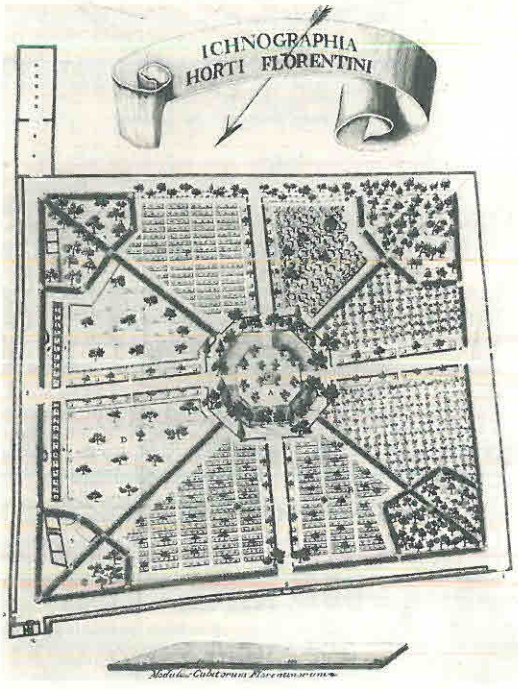


Figura 60
Planimetria do horto botânico de Florença (em Pier Antonio Micheli, Catalogus plantarum, 1748).

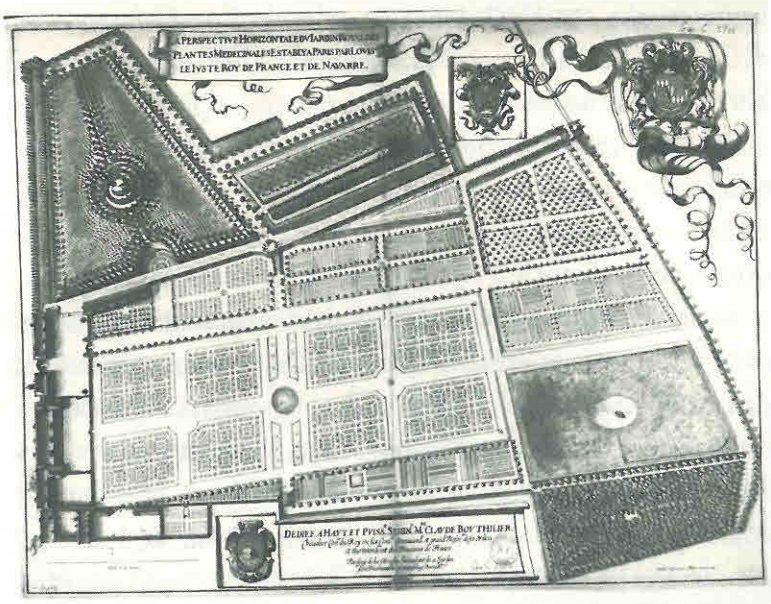


Figura 61
Abraham Bosse, *Planimetria do Horto do Rei*, horto botânico de Paris (em Guy de La Brosse, *Catalogue des plantes cultivées...*, 1641).

girassol, o feijão e o abacaxi. Depois do aperfeiçoamento das rotas marítimas e do desenvolvimento do comércio com as regiões do sudoeste da Ásia, o panorama da flora europeia também foi lentamente se abrindo, a partir do início do Seiscentos, para espécies provenientes das Índias Orientais.

Nas épocas anteriores, os produtos vegetais provenientes das terras mais distantes chegavam somente em forma desidratada, de modo a evitar problemas de transporte: espécies asiáticas como a pimenta ou a noz-moscada realmente estavam em uso na Europa desde a Antiguidade, mas nada se sabia das plantas que as produziam. Fazer viajar e aclimatar exemplares vivos apresentava, de fato, enormes dificuldades: a duração da travessia por mar, a umidade e o calor intenso alteravam a capacidade germinativa das sementes e dos bulbos, e secavam as plantas. A Verenigde Oostindische Compagnie, ou Companhia Holandesa das Índias Orientais, que detinha o comércio com o Oriente, tentou suprir esse empecilho logístico. Para abastecer de vegetais frescos os seus navios, a companhia

tinha criado, em 1562, junto ao cabo da Boa Esperança, no extremo sul da África, um grande horto que foi transformado em jardim de aclimatação transitória para as plantas asiáticas. Graças à posição que ocupava nas rotas para a Ásia, às vezes também para a América do Sul, esse horto se tornou uma estação de intercâmbio comercial de plantas exóticas entre os quatro continentes.

Com o surgimento de plantas desconhecidas em número cada vez maior, os estudiosos europeus tomaram consciência da existência de uma flora totalmente ignota nas obras dos autores antigos, como Dioscórides, Plínio, Teofrasto, que primeiramente tinham tentado uma classificação do mundo vegetal e cujos textos ainda constituíam a principal fonte de referência em matéria de conhecimento botânico.

À finalidade médica, os hortos botânicos foram acrescentando objetivos científicos e didáticos mais ambiciosos: reunir, em um único ambiente, plantas provenientes de todas as terras e assim representar o complexo panorama da flora do globo. Esses jardins especializados também se lançaram em competição entre si, na intenção de oferecer um repertório de todo o mundo vegetal. O mesmo desenho de implantação foi visto como uma oportunidade para criar um mapa geográfico ideal do mundo vegetal. A subdivisão em quadrantes tornou-se uma evocação dos quatro continentes então conhecidos e a distribuição geográfica foi acentuada por meio da nada fácil tentativa de plantar nos compartimentos as espécies provenientes das mesmas regiões climáticas.

Tratados impressos de botânica e agronomia

Com a consolidação, por volta da metade do século XV, da arte tipográfica de caracteres móveis, fez-se a impressão das grandes obras naturalistas dos autores clássicos, que as-

sim tiveram uma circulação mais ampla, como nunca houve antes. Em 1469, foi publicada em Veneza a *Historia Naturalis* de Plínio, o Velho; na mesma cidade, nos anos de 1495-1498, apareceu a *Historia Plantarum* de Teofrasto e, em 1499, foi a vez do *De Materia Medica* de Dioscórides. Mas foi no século seguinte, aquele do nascimento dos primeiros hortos botânicos, que o interesse pela natureza próprio da cultura renascentista levou a um extraordinário florescimento de textos que se aventuraram na sistemática descrição de um amplo número de espécies vegetais.

O francês Jean Ruel, grande erudito e, por certo tempo, também médico pessoal do rei Francisco I, redigiu um tratado de botânica inspirado na organização desses textos e nos comentários aos textos clássicos, o *De natura stirpium*, publicado em Paris, em 1536. O volume continha a descrição de nada menos que seiscentas espécies vegetais, algumas das quais desconhecidas dos antigos.

Em Estrasburgo, entre 1530 e 1540, Otto Brunfels (1488-1534), pastor reformado e naturalista, médico da cidade de Berna, publicou um dos primeiros grandes herbários impressos, o *Herbarium vivae eicones*. A obra era ilustrada com minuciosas e elegantes gravuras de Hans Weiditz (*c.* 1495-1534), que as realizou em sua maioria a partir da observação direta, com o objetivo de constituir um manual em ordem alfabética das espécies vegetais necessárias ao exercício da profissão médica (figura 62).

Brunfels também contribuiu em parte para convencer o sacerdote, médico e botânico alemão, Hieronymus Bock (1498-1554), a completar sua obra dedicada à reconstrução do panorama das plantas que nasciam na Alemanha. Esse texto veio à luz pela primeira vez em língua alemã em 1539, com o título *Kreütterbuck*, depois em latim em 1552, com o título *De stirpium historia*, sendo suprido de quase quinhentas gravuras de temática vegetal. Bock foi um pioneiro dos estudos

corum, TOMVS Primus. 129
NARCISSVS. A
Lobe
De NARCISSO, & Hermodactylo, Rhapſodia Viceſima.
NOMENCLATVRAE.
Græcæ, ναρκισσος. ἀνανησις. βολβος ὁ ἰμετικὸς. λείριον. ξιφιδριον.
Latinæ, Narciſſus, Hermodactylus.
Germanicę, in Marcio, Sommungs blûm. In Septembri, Zeytlôſlin.
PLACITA AVTORVM de Narciſſo.
Hiſtoria Narciſſi, ſecundum DIOSCORIDEM, lib. 2.
NARCISSVS folia Porro ſimillima habet, tenuia, multo minora, & anguſtiora: caulis uacuus, & ſine foliis, ſupra dodrantem attollitur: flos albus in medio, intus croceus, in quibuſdam purpureus: radix intus alba, rotunda, bulboſa: ſemen uelut in tunica, nigrum, longum. Probatiſſimum naſcitur in montibus ſuaui odore. Cætera Porrum imitatur, atq; hærbaceum uirus olet.
m

Figura 62
Hanz Weiditz, *Planta do narciso*, gravura em metal (em Otto Brunfels, *Herbarum vivae eicones*, 1530-1540)

botânicos. No manual, ele fornecia indicações sobre a exata morfologia de muitas plantas, subdivididas entre herbáceas, arbustos e árvores, sobre suas formas nos diversos estágios de crescimento, sobre o seu *habitat* e até sobre comunidades e associações vegetais que havia reconhecido, tornando-se assim um dos primeiros precursores da moderna ecologia. Bock teve um importante papel na transição entre a tradição botânica medieval, condicionada pela adesão filológica aos textos antigos, e uma abordagem moderna, baseada na observação direta da natureza.

Em 1544, foi publicado em Veneza um tratado de caráter naturalista e terapêutico destinado a se tornar célebre: *Commentari a Dioscoride Anazarbeo*. Era obra do médico Pietro Andrea Mattioli (1501-1578), nascido em Siena, mas que se deslocou para o Trentino em 1527, onde morou por trinta anos. Durante esse período, ele conseguiu dedicar-se à botânica, sua grande paixão, e entrar em contato com os conhecimentos e as tradições populares sobre a natureza, que forneceram a base para suas pesquisas sobre as propriedades terapêuticas das plantas. Os *Commentari* constituíam uma atualização moderna da obra antiga, que Mattioli complementou com a descrição de novas espécies vegetais e de suas virtudes, ampliando enormemente os conhecimentos sobre as potencialidades curativas próprias do mundo vegetal. A obra, extensa demais, teve um imenso êxito editorial, e à primeira edição italiana, privada de ilustrações, seguiram-se uma edição latina, depois de dez anos, guarnecida de 562 xilogravuras e uma prestigiosa publicação *in folio*, em 1565, completada por quase mil pranchas ilustrativas em grande formato.

No encerramento do período, em 1601, nasceu em Antuérpia a obra mais famosa de Charles de l'Ecluse, botânico conhecido pelo nome latinizado de Carolus Clusius (1526-1609): *Rariorum plantarum historia* (figura 63). Clusius foi o estudioso que, mais que qualquer outro, encarnou o espírito cosmopolita que animava a cultura do período: nascido no norte da França, em Arras, estudou medicina e botânica em Louvain e Montpellier e, a seguir, viajou durante dois anos pela Espanha e Portugal, a fim de recolher plantas. Depois disso, morou por breve período em Paris e Londres, para na sequência, em 1572, ser chamado a Viena por Maximiliano II, como médico da corte e responsável pelos jardins imperiais. A partir de 1587, deslocou-se para Frankfurt e, por fim, em 1593, obteve a cátedra de botânica na Universidade de Leiden e o título de diretor do horto acadêmico. Nos últimos anos de sua vida,

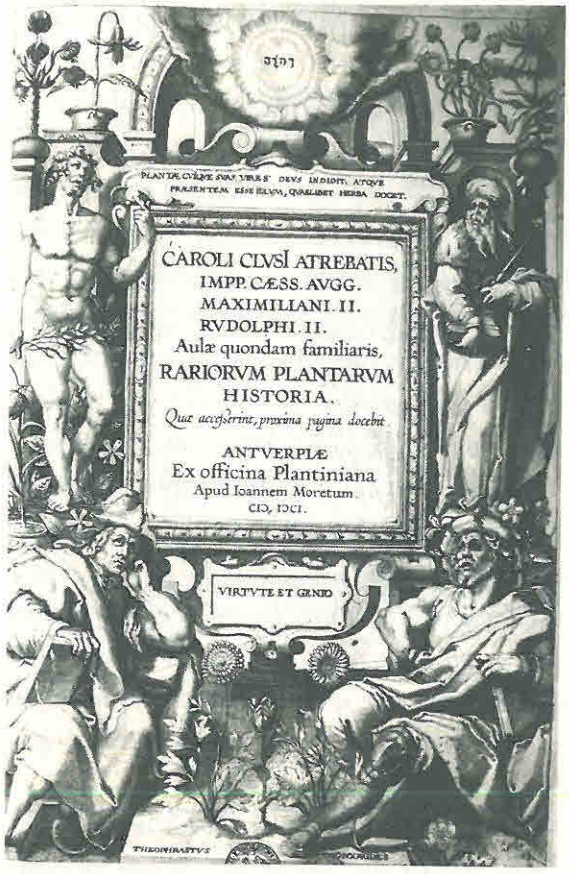


Figura 63
Frontispício de *Rariorum plantarum historia* de Carolus Clusius, 1601.

baseando-se nos conhecimentos adquiridos em suas inúmeras viagens, escreveu o *Rariorum plantarum historia*, tratado com mais de mil ilustrações contendo a descrição de uma grande variedade de plantas europeias. Clusius corroborou para uma nova e emergente abordagem do mundo vegetal ao organizar conjuntos de plantas segundo suas afinidades morfológicas e estabelecer uma forma de classificação muito sucinta, que dividia os vegetais em árvores, arbustos, plantas de bulbo, plantas venenosas, plantas que produzem látex, umbelíferas, forrageiras, gramíneas e fungos. A essa publicação seguiu-se, em 1605, um tratado impresso em Leiden, intitulado *Exoticorum libri decem*, no qual Clusius descrevia plantas exóticas e alguns no-

vos animais que estavam chegando à Europa, vindos das terras recentemente descobertas.

À extensíssima produção de tratados inerentes às ciências botânicas não correspondeu uma publicação comparável de obras de temática agronômica, e nesse setor continuou a prevalecer a autoridade dos antigos ou a dos séculos precedentes. O mais célebre estudo do período renascentista foi a obra de um nobre bresciano, Agostino Gallo (1499-1570), *Le vinti giornate dell'agricoltura et de' piaceri della villa,* publicada em 1567, a despeito de algumas edições parciais já estarem em circulação nos anos anteriores. O volume, organizado em forma de diálogo e dividido em vinte jornadas, abrangia todos os assuntos possíveis de utilidade agrícola: os terrenos, os vinhedos e a preparação do vinho, a preparação da farinha, a criação do gado e, pela primeira vez em um tratado, o cultivo do arroz. A obra teve várias edições, além de uma tradução francesa em 1572. Seu sucesso deveu-se também à prosa do autor, que tratou das práticas agrícolas com aristocrático prazer e complacência como parte das alegrias do viver na vila, que compreendiam "a tranquilidade do espírito, o estudo dos bons livros, a conversação com os virtuosos, a alegria de pescar, o prazer de caçar os pássaros, e os muitos efeitos aprazíveis da Agricultura" (*Le vinti giornate dell'agricoltura*).

6

Jardins como arte de Estado: os Versalhes da Europa

Cultura dos jardins e engenharia ambiental

No século XVII, os jardins europeus alcançaram uma dimensão e uma complexidade de construção que jamais haviam atingido. A interpretação desse fenômeno, seduzida pela exuberante magnificência daquelas arquiteturas verdes, omite frequentemente o quanto as intervenções demarcaram o início de uma relação planejada e, portanto, em sua essência, moderna com o ambiente inteiro. Os jardins do século XVII não podem, de fato, ser reduzidos a elegantes *parterres*, alamedas ladeadas de esculturas, bosquetes de mil surpresas, desmesurados planos de água: eles compartilharam, em vez disso e de forma plena, a arte de transformar o ambiente, de aproveitar a morfologia dos sítios para tirar vantagem dela e fizeram uso das ciências que se desenvolveram em torno dessas temáticas.

Para a realização dos parques, foi alterada a situação topográfica e modificado o sistema hidrográfico dos locais que os abrigariam, com a criação de relevos, aterros e cursos de água. Quando as dimensões dos novos complexos verdes ultrapassavam os limites visuais, era impossível realizar jardins de desenho geométrico unitário sem fazer uso de projetos executivos

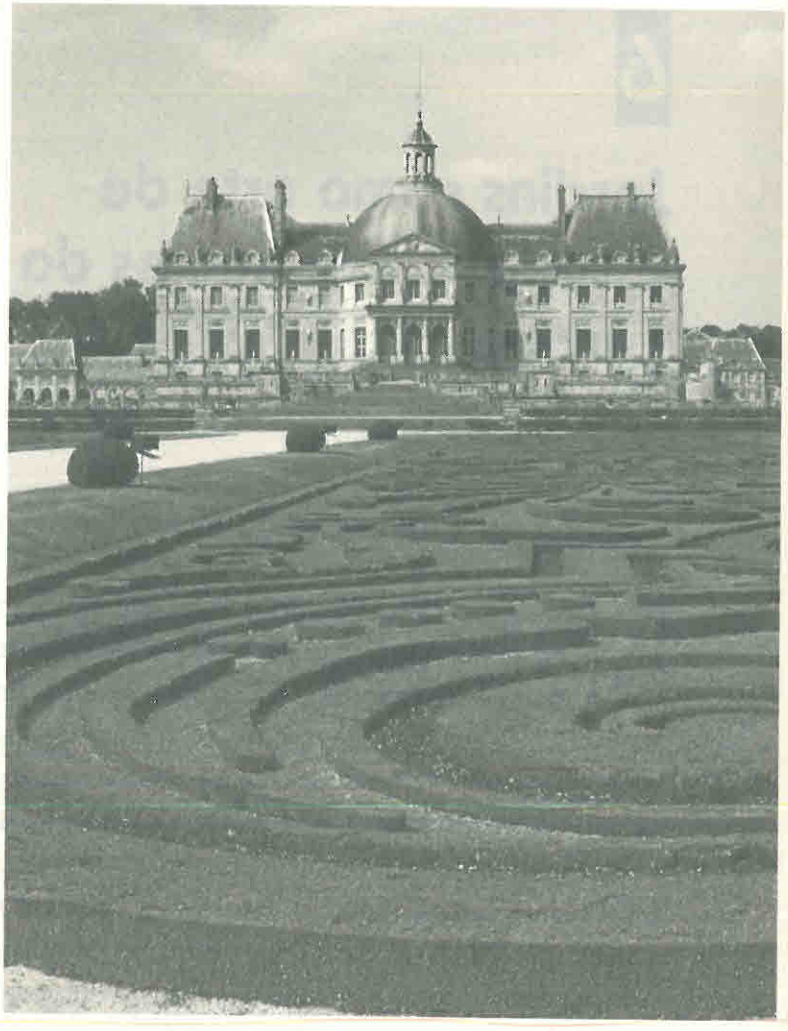


Figura 1
Vaux-le-Vicomte, vista do castelo a partir do *parterre*

detalhados. Portanto, era indispensável fazer um levantamento topográfico da conformação do terreno e da rede hidrográfica com mensurações precisas, aprontar plantas e cortes com as novas cotas de projeto, preparar o local regularizando sua configuração por meio de terraços e taludes. Nas soluções compositivas, os criadores daquelas obras em grande escala valeram-se de técnicas preparadas por geógrafos, defrontaram-se com dificuldades similares às que encontravam os engenheiros

militares e operaram em analogia com os construtores dos canais com eclusas. Enfim, enfrentaram problemáticas completamente alinhadas com aquelas colocadas pelas maiores obras de engenharia do momento: as fortificações de desenho geométrico cada vez mais elaborado, ou os canais capazes de superar desníveis através de eclusas, como o extraordinário *Canal du Midi*, com o qual, nas últimas décadas do Seiscentos, na França, foi empreendida a tarefa colossal de ligar o Mediterrâneo ao Atlântico.

A realização dos grandes parques inaugurou, assim, uma forma de relação evoluída com o território, de acordo com um modelo de domínio geométrico do espaço produzido pelos instrumentos de medição. Era um processo que também implicava a resolução de problemas de gestão econômica e social, uma vez que se sobrepunha ao loteamento do terreno agrário privado e impunha o recurso, com procedimentos que antecipavam os grandes trabalhos infraestruturais da época moderna, à expropriação generalizada de propriedades agrícolas e até de povoados inteiros que recaíam na área do projeto. Para compreender a escala das iniciativas, vale recordar que o empreendimento que levou à criação do parque de Versalhes foi parte de um redesenho territorial em escala regional, que comprometia uma extensão de cerca de 15 mil ha (figura 2).

Nos grandes parques das cortes europeias experimentou-se depois, ainda antes que no território urbano, um tipo de diversificação estética, funcional, volumétrica dos espaços: um zoneamento em grande escala. De fato, a técnica compositiva servia-se plenamente da justaposição de partes com identidade plástica e cromática marcadamente definida: *parterres* baixos e coloridos contra bosquetes volumetricamente destacados e escuros, terrenos de densos arvoredos contra planos de água refletores.

Preparou-se, desse modo, um elenco de conhecimentos e normativas que foi aplicado também a outras situações de

reorganização territorial, como aquela que, na França, foi dedicada às grandes florestas. Luís XIV não foi apenas o criador de Versalhes, o jardim-modelo do século XVII (figura 3), mas ao mesmo tempo foi o reformador dos territórios florestais franceses, amplamente depauperados por um aproveitamento anárquico. Quando, em 1661, o jovem rei tomou nas mãos as rédeas do Estado, uma das suas primeiras decisões foi concernente às florestas do reino, na época um recurso essencial para os camponeses, caçadores e carvoeiros, que aproveitavam seus produtos diretamente. Mas sua presença era absolutamente estratégica para o país, porque dos bosques vinha a matéria-prima para as construções e para os meios de transporte terrestres e marítimos.

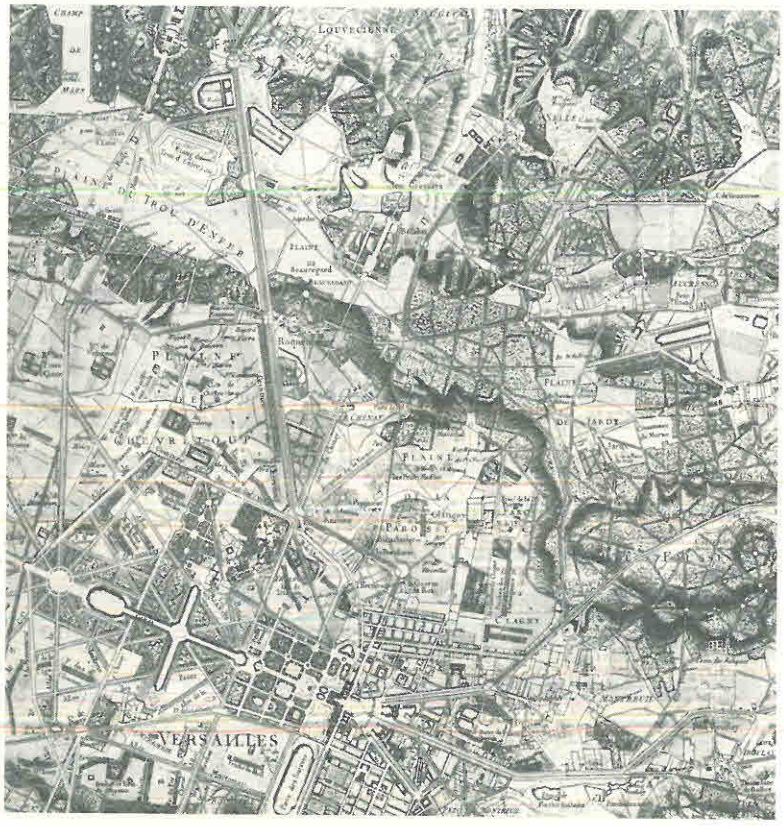


Figura 2
Jean de La Grive, *Mapa dos arredores de Paris*, 1740. Detalhe com a área do parque de Versalhes.

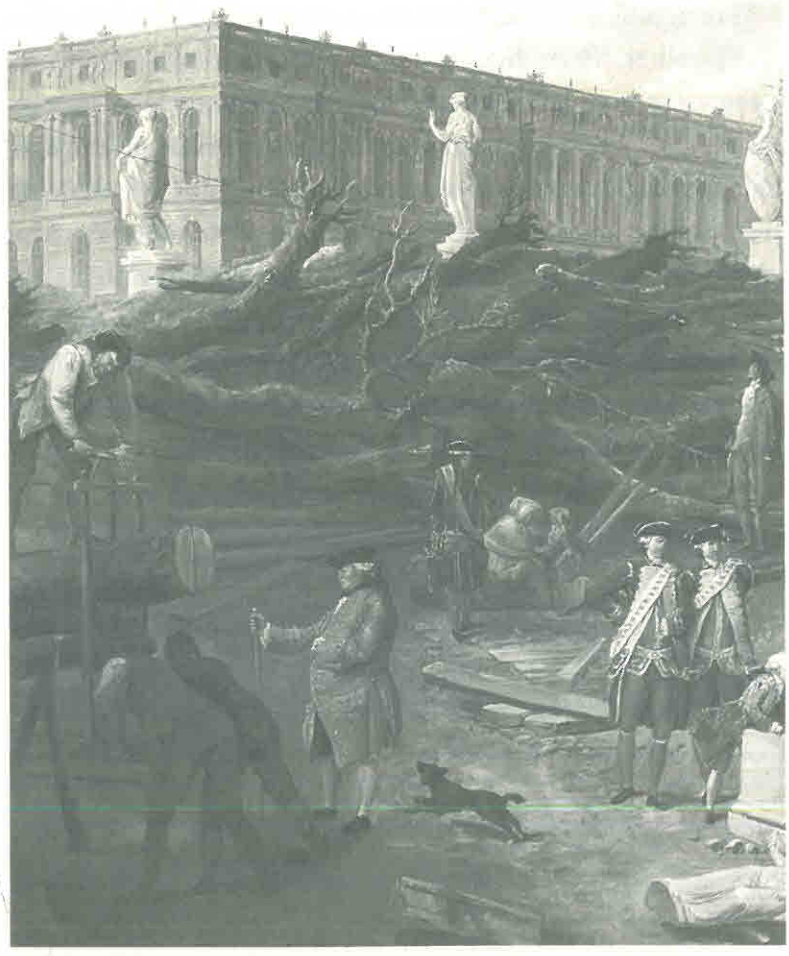


Figura 3
Hubert Robert, *Derrubada das árvores em Versalhes após a tempestade de inverno*, óleo sobre tela, 1744-1745. Detalhe.

Foi para dispor da madeira necessária à construção naval, em um período em que a França queria se munir de frotas mercantis e militares de grande potência, e não por amor à natureza, que Luís XIV criou um "departamento de florestas", confiando-o a Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), seu ministro das Finanças. Colbert pôs em ação um plano de levantamento das espécies presentes nas florestas francesas e de sua situação, e nomeou comissários para os delitos cometidos contra esses ambientes.

Em significativa coincidência com a realização do parque de Versalhes, foi emitida em 1669 a portaria relativa às "Águas e Florestas", que regulamentou definitivamente a vida das matas de propriedade real, comunal e eclesiástica, as quais se tornaram parques destinados a um aproveitamento racional: um texto fundamental que permaneceu na base do direito florestal até nossos dias. Com esse ato tinha início pela primeira vez uma política coerente que buscava ao mesmo tempo a proteção das árvores, a regulamentação de sua utilização e a renovação dos bosques. As florestas foram zoneadas por meio do traçado de alamedas lineares que as fracionaram em compartimentos destinados a diferentes estados de maturação da madeira; foi proibido o corte antes dos 10 anos, enquanto um quarto da superfície florestal foi salvaguardada para permitir o crescimento das árvores de alto fuste, destinadas a ultrapassar os 125 anos. À semelhança de André Le Nôtre, que criou majestosos jardins para Luís XIV, também Colbert respondeu ao grande projeto, que impregnava a cultura da época, de regular a natureza inteira com a linguagem da geometria.

Drenagens e representação do território

A realização dos grandes jardins do século XVII confundiu-se com o desenvolvimento das técnicas de levantamento topográfico e de representação geográfica, nas quais foram mestres os geógrafos holandeses. A superioridade dos Países Baixos nesse setor não foi casual, mas espelhou o vínculo que se havia instituído entre representação cartográfica e exemplos de transformação ambiental em um território submetido aos caprichos dos fenômenos naturais e objeto de drásticas modificações das características originais.

Os Países Baixos situam-se no delta formado pelos grandes rios Reno, Mosa e Escalda, cujas ramificações, na proximida-

de da foz, transformavam-se em uma retícula de braços que corriam nos terrenos baixos da região, variando seu curso de estação em estação. Essa particularidade unia-se à presença de uma linha costeira de dunas especialmente exposta à erosão marinha. Portanto, o ambiente de toda a região era dominado pela água, elemento que permeava a paisagem e dela se apropriava violentamente quando, em circunstâncias desfavoráveis, os transbordamentos fluviais e as marés ultrapassavam as barragens e as defesas costeiras e penetravam profundamente na terra firme (figura 4).

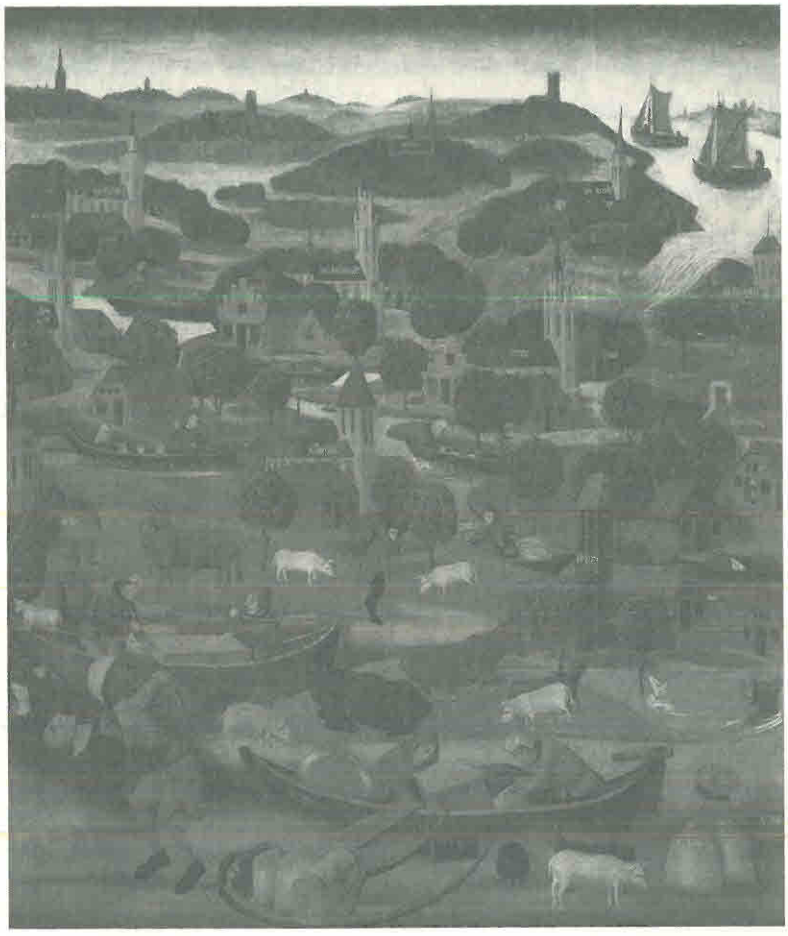


Figura 4
A inundação do Dia de Santa Elisabete em 1421, óleo sobre madeira, c.1470.

Em princípio, foi para combater esse último fenômeno que se iniciaram as intervenções para recuperar os terrenos baixos para o uso agrícola permanente; os solos drenados eram chamados pôlderes. As primeiras operações diziam respeito à obstrução, através de diques, das ligações entre o mar e os lagos costeiros, com o benefício de poupá-los do efeito das marés, transformá-los em espelhos de água doce e conseguir terreno cultivável. Um estágio posterior foi a criação de reservatórios apropriados próximos da orla marítima para onde bombear, por meio de moinhos de vento, a água dos lagos internos, depois dispersada, durante a maré baixa, com o uso de eclusas. Refinando e articulando o sistema de canais de drenagem e escoamento, moinhos de vento e eclusas, foi possível efetuar também a drenagem dos terrenos distantes da linha costeira (figura 5).

No Quinhentos, surgiu a formidável invenção da cabeça rotativa para moinho de vento; ela permitia orientar o sistema de pás, mantendo-as sempre em posição de máximo aproveitamento das mutáveis correntes eólicas, e, consequentemente, aumentar o dessecamento de áreas invadidas pela água

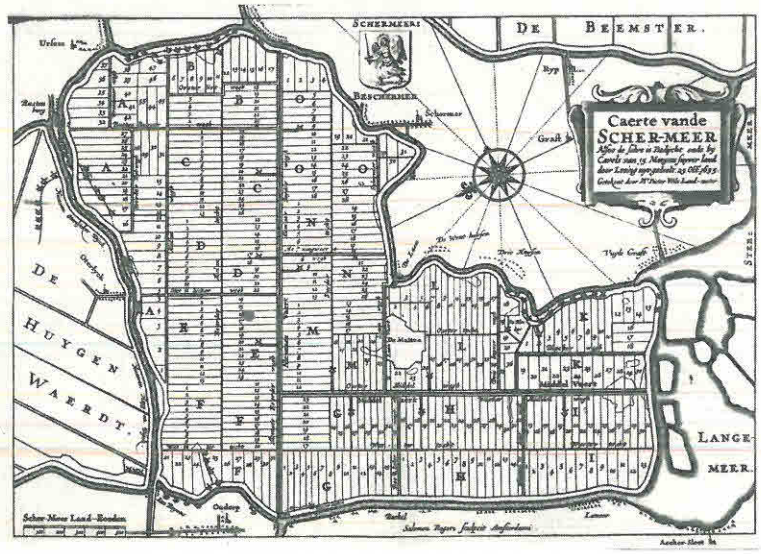


Figura 5
Pieter Wils, *Mapa do pôlder Schermeer*, gravura em metal, 1635.

(figura 6). Engenheiros hidráulicos prepararam programas cada vez mais ambiciosos; Jean Leeghwater (1575-1650), o primeiro a fazer um amplo uso dos moinhos de vento montados em série, drenou 27 lagos e preparou um célebre projeto para transformar em pôlder o maior lago interno do país, o Haarlemmermeer, com o emprego de 160 moinhos (figura 7). Técnicos holandeses dirigiram operações de drenagem em toda a Europa, inclusive na Itália, onde foram postos em ação programas de regulação hídrica e de drenagem para os vales do Arno e do Tibre.

No período mais florescente da economia comercial holandesa, o século XVII, um enorme capital foi investido em obras de drenagem. Nos primeiros cinquenta anos, foram mais de 80 mil ha de terreno recuperados. Essas intervenções eram geralmente um bom negócio: a produção agrícola nos terrenos drenados alcançava, de fato, picos extremamente elevados por

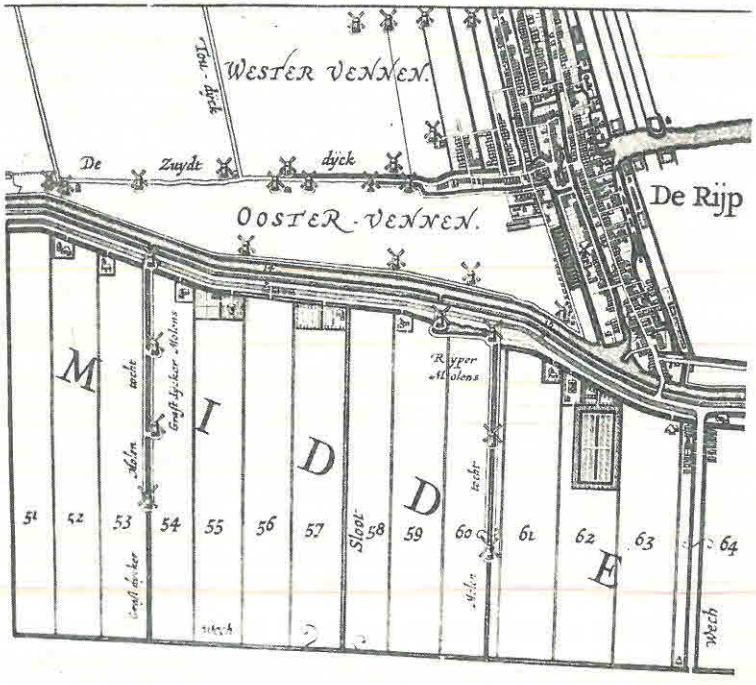


Figura 6
Balthasar Florisz van Berckenrode, *Mapa do pôlder Beemster*, gravura em metal, 1640. Detalhe.

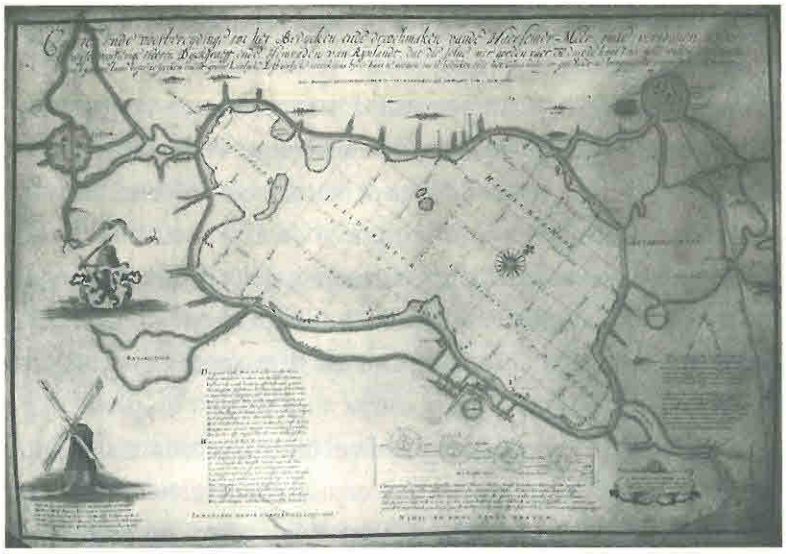


Figura 7
Jan Leeghwater, *Projeto para o represamento e drenagem do Haarlemmermeer*, desenho, 1640.

causa da ótima qualidade dos terrenos de depósito lacustre ou fluvial. Às drenagens seguia-se um rápido aumento dos assentamentos, como aconteceu, por exemplo, ao longo da margem do conjunto de lagos que cobria a porção central do país. Ali se dispuseram em forma de anel os maiores centros urbanos, dando origem ao peculiar desenho territorial da Holanda moderna, hoje marcada por um tipo de conurbação circular ao redor da fertilíssima área agrícola produzida pela drenagem.

Os novos pôlderes eram objeto de missões para levantamento topográfico detalhado e para reconstituição cartográfica, tanto para compor a rede dos novos lotes agrícolas que seriam distribuídos entre os financiadores do empreendimento, quanto para aperfeiçoar o sistema de canais, e seus respectivos moinhos de vento, necessário para drenar a água da camada superficial e garantir, com o tempo, a manutenção dos territórios dessecados.

A presença abrangente dos pôlderes originou panoramas agrários desenhados por lotes de mesmas dimensões, separados por fossos e por elementos verticais que emergiam da paisagem: os arvoredos com função de quebra-vento, os moinhos,

os campanários. Nos séculos XVI e XVII, surgiu um grande interesse, também cultural, pelo território como criação do homem, dando origem a fenômenos diversos, mas caracterizados pelo mesmo interesse analítico. A pintura descobriu o ambiente, fornecendo o testemunho de um mundo inteiramente humanizado na medida em que se construíam relações entre o natural e o artificial (figura 8); a cartografia comercial, e não somente a marítima, teve um excepcional impulso, em razão da necessidade de documentar um território em constante transformação. Na primeira metade do século XVII, Amsterdã emergiu como centro mundial da cartografia comercial e marítima. Essa posição foi alcançada graças ao aumento das viagens comerciais e de exploração de territórios cada vez mais distantes, cuja organização implicavam o uso de mapas detalhados e também a prática tradicional do levantamento topográfico pontual do território (figura 9).

O número cada vez maior de mapas traçados e o crescimento das encomendas pelos agentes públicos e privados originaram o fascinante fenômeno da produção de atlas, compêndios gerais das formas físicas de todo o mundo conhecido. Foi um homem de negócios de Antuérpia, Abraham Ortelius (1527-1598), quem publicou em 1570 o primeiro atlas como coleção sistemática de mapas em forma de livro. O volume tinha o título de *Theatrum orbis terrarum* e reunia as mais conhecidas cartas náuticas e mapas terrestres do período, sob um mesmo formato. Poucos anos depois, teve início a publicação do atlas do flamengo Gerhard Kremer (1512-1594), mais conhecido pelo nome de Mercator e que ganhou fama por ter sido o primeiro, desde 1569, a usar a projeção que leva o seu nome para reproduzir a superfície esférica da Terra em mapas bidimensionais. Em seu *Atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi,* de 1568, Mercator publicou, juntamente com os de outros geógrafos, os seus próprios mapas realizados com grande precisão e rigor.

Figura 8
Salomon van Ruysdael, *Paisagem de rio com balsa*, óleo sobre tela, 1649.

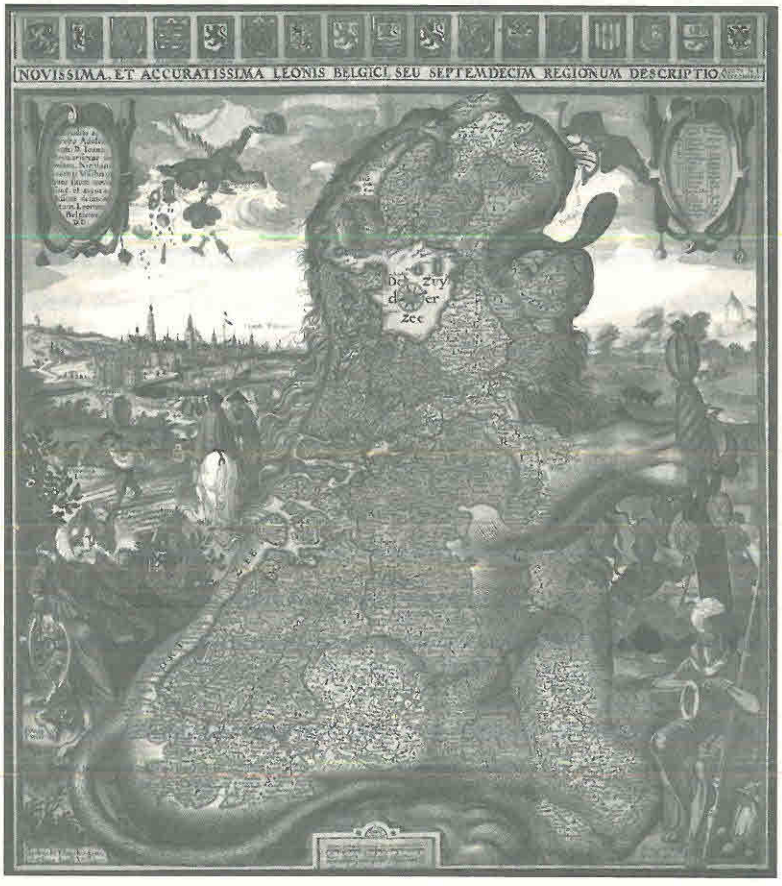


Figura 9
Claes Visscher, *Mapa alegórico com as dezessete províncias de Flandres e dos Países Baixos em forma de leão*, gravura em metal, 1610.

Em 1606 saiu a segunda edição desse atlas por obra de Jodocus Hondius (1563-1612), editor e cartógrafo que havia adquirido as pranchas de Mercator e continuado o seu trabalho. Em torno das sucessivas reedições acendeu-se, nos anos seguintes, um debate significativo, entre a família dos Hondius e a família igualmente famosa dos Blaeu, para compreender a importância econômica da publicação (figura 10). Esses últimos publicaram, em 1635, em Amsterdã, seu primeiro atlas de verdade, o *Theatrum orbis terrarum* ou *Novus Atlas*, em dois volumes, levado, nas edições seguintes, a seis e ampliado ainda mais em 1662 por Joan Blaeu (1599-1673) até abranger onze volumes. Esses constituíam apenas a primeira parte de uma obra gigantesca na qual o autor pretendia mandar gravar a descrição completa de todos os ambientes conhecidos pelo homem: terras, mares, céus. Ainda que apenas iniciado, o *Novus Atlas* continua a ser o mais grandioso empreendimento realizado antes do aperfeiçoamento das técnicas modernas de levantamento topográfico para descrever em sua totalidade as características físicas do ambiente.

Figura 10
Willem Blaeu. *Mapa da Europa*, gravura em metal, c. 1630.

Jardins e regionalismos na Itália

Na segunda metade do século XVI, a Vila d'Este em Tivoli, com seu desenho geometrizado, seus terraceamentos, seu uso da água e sua profusão de esculturas, aparentava ser a mais completa realização da tradição italiana dos jardins: um exemplo monumental e grandioso que foi considerado uma espécie de manifesto. Mas à mecânica reprodução daquele modelo em outras regiões da península Itálica não pesava unicamente as razões de custo: as diferenças topográficas dos sítios, as diferenças culturais dos patrocinadores, a difusão dos jardins também nas residências da baixa aristocracia favoreceram o nascimento de um panorama muito variado e rico em tônicas regionais e locais.

Os parques romanos seiscentistas não observaram plenamente o exemplo de Tivoli, e a artificialidade do século precedente foi temperada com uma crescente espontaneidade do conjunto, mesmo se o desenho regular geral, a profusão de águas e esculturas prosseguiram recorrentes. A *Vila Borghese* (1606-1633), a *Vila Ludovisi* (1621-1623) e a *Vila Pamphilj* (1645-1670) foram grandes parques nos quais prevaleciam os ambientes cobertos de bosques, compartimentos plantados com milhares de árvores e trechos de verdadeiro campo, enquanto os quadros regulares com plantas de desenvolvimento mais limitado e floradas se concentravam em torno dos edifícios (figura 11).

Uma tendência inteiramente barroca foi a ênfase no aspecto teatral dos jardins seiscentistas, como é o caso da *Vila Aldobrandini* em Frascati, realizada para o cardeal Pietro Aldobrandini a partir de 1598, com projeto de Giacomo della Porta (1533-1602) e Carlo Maderno (1556-1629). O principal elemento do jardim era o cenográfico teatro de água, formado a partir de um longo muro com uma êxedra semicircular central que fronteava a vila; nela, abriam-se nichos onde se inse-

Figura 11
Abraham-Louis Rodolphe, *Jardins de Vila Pamphilj*, aquarela, c. 1780.

riam esculturas das quais a água jorrava de várias formas. No ponto alto, havia uma cascata centralizada que descia cortando um bosque.

Marcante caracterização teatral definia também a *Vila da Rainha* em Turim, construída a partir de 1615 para o cardeal Maurizio di Savoia, que queria usufruir da visão de sua vinha alinhada perfeitamente com a antiga porta urbana que se voltava para o Pò (figura 12). Situada em um pequeno vale turinense, circundada por bosques e vinhedos, a vila foi erguida a partir de projeto de Ascanio Vitozzi (1530-1615). Ela apresentava um elegante *parterre* junto ao ingresso, enquanto o corpo do edifício ocultava um surpreendente jardim às suas costas, formado por um anfiteatro verde resultante da regularização, por meio de taludes e terraços semicirculares, da íngreme morfologia local. O eixo do semicírculo era desenhado por uma sequência de pequenas cascatas que desciam de um belveder no topo da composição, reunindo-se aos jogos de água ordenados no interior de um conjunto de grutas com estátuas e fontes, na base do anfiteatro.

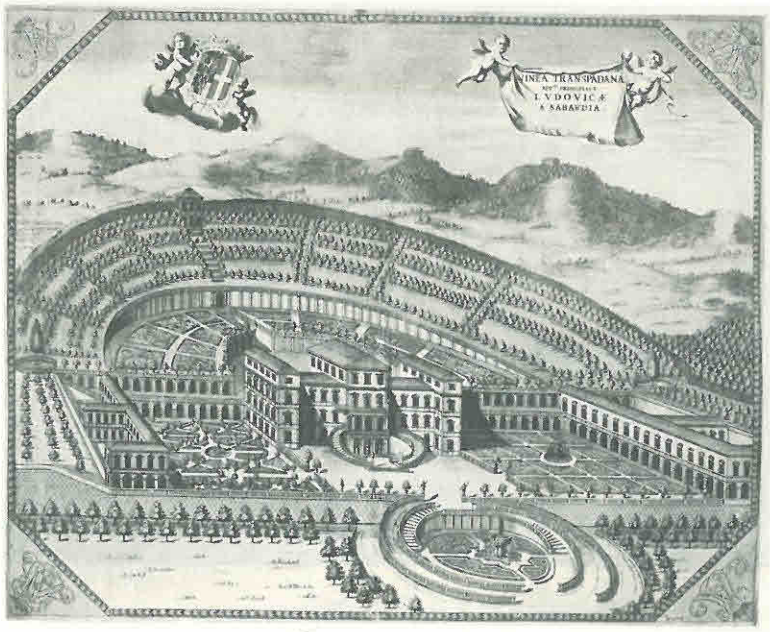


Figura 12
Vila da Rainha em Turim (em *Theatrum Sabaudiae*, 1682).

O uso cerimonial dos jardins para grandes recepções e festas deu origem à especialização de algumas partes, como aconteceu na década de 1630 com o grande teatro de vegetação dos *Jardins de Boboli* em Florença (figura 13). A implantação original, constituída por um anfiteatro com arquibancadas de terra e cobertura vegetal, foi substituída por uma estrutura de pedra, que melhor servia para abrigar os espetáculos teatrais, os balés e cortejos que continuamente se desenvolviam ali.

Como proscênios, as escadarias eram extremamente adequadas à exibição dos cortejos de convidados que se dirigiam às vilas e também ganharam um papel relevante na composição. Um exemplo disso é a *Vila Garzoni* em Collodi, criada a partir de 1652 por Romano Garzoni, expoente da aristocracia local. O jardim, muito íngreme, apresentava em sua base um *parterre* com dois espelhos-d'água circulares e era dominado por três estreitos terraços de grande altura, encravados em meio à encosta e ao bosque (figura 14). No interior da mata, foi disposta uma grande estátua da Fama, de onde se originava

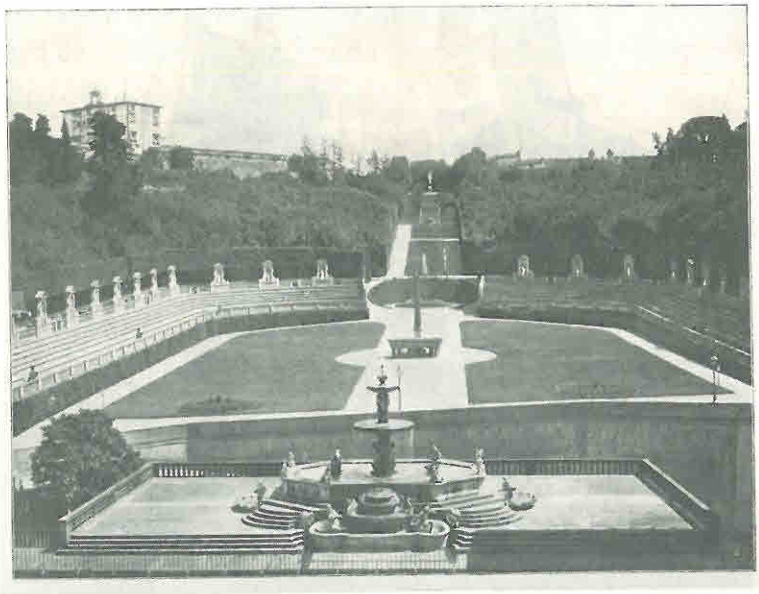


Figura 13
Florença, Jardins de Boboli, anfiteatro. Fotografia antiga (em Luigi Dami, *Il giardino italiano*, 1924)

uma naturalística queda-d'água entre as rochas, que atravessava o bosque marcando o eixo do jardim, para terminar na escadaria monumental - elemento protagonista da composição no centro dos terraços.

Quando não interessada exclusivamente em celebrar seu poder e cultura, a clientela impingia sentidos completamente particulares aos jardins. Em Sociville, nos arredores de Siena, Carlo Fontana (1634-1714) realizou entre 1676 e 1678, para o cardeal Flavio Chigi, a *Vila del Cetinale*, com parque de caracterização penitencial. O grande jardim, além de um eixo monumental que leva da vila a uma colossal estátua de Hércules, abriga em meio aos bosques a chamada *Tebaida*, nome que evoca a região desértica do Alto Egito habitada na Idade Média pelos eremitas cristãos. No interior da mata, desenrolava-se um tortuoso caminho entre capelas votivas, cruzes de pedra e esculturas de frades ajoelhados. Em 1716, ainda foi acrescentado ao complexo um eremitério ligado à vila por uma íngreme escadaria escavada na rocha.

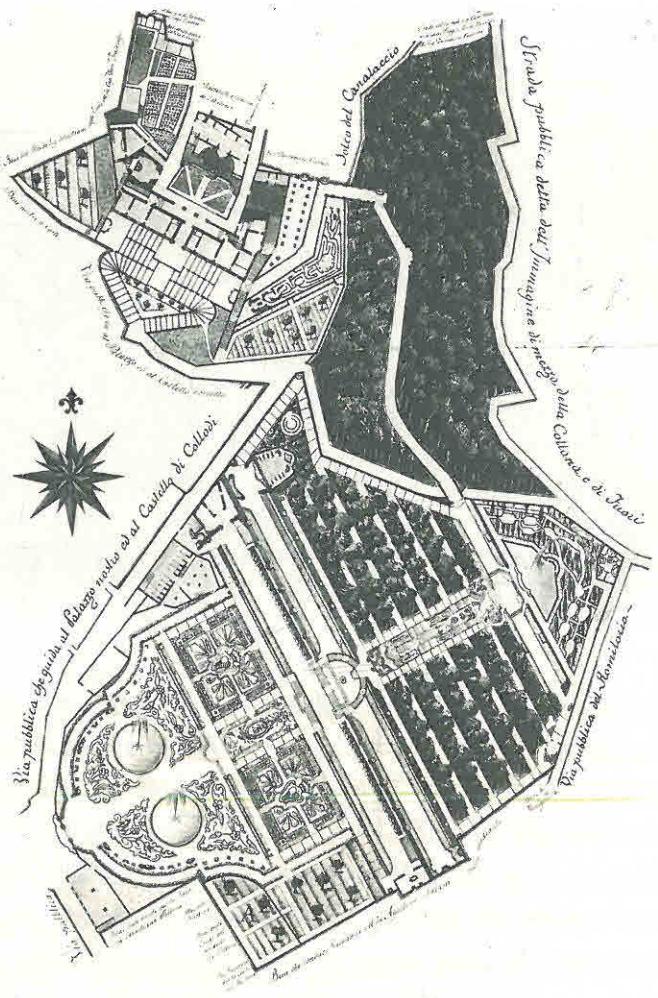


Figura 14
Planta da Vila Garzoni em Collodi, desenho, 1692.

O jardim da *Vila Della Porta Bozzolo* em Casalzuigno, perto de Varese, realizado no início do século XVIII, foi palco para celebrar as florescentes atividades agrícolas da grande fazenda que circundava a vila (figura 15). Os quatro terraços ligados por uma escadaria, colocados na parte do jardim mais próxima do edifício, foram de fato plantados com conjuntos de árvores frutíferas; um vinhedo regular foi introduzido para ornamentar o teatro de vegetação, o elemento mais cenográfico do complexo. O teatro era constituído por um vasto declive verde

arrematado por uma fonte, da qual partia uma íngreme alameda de ciprestes que, galgando o bosque, chegava ao topo da colina que dominava a propriedade.

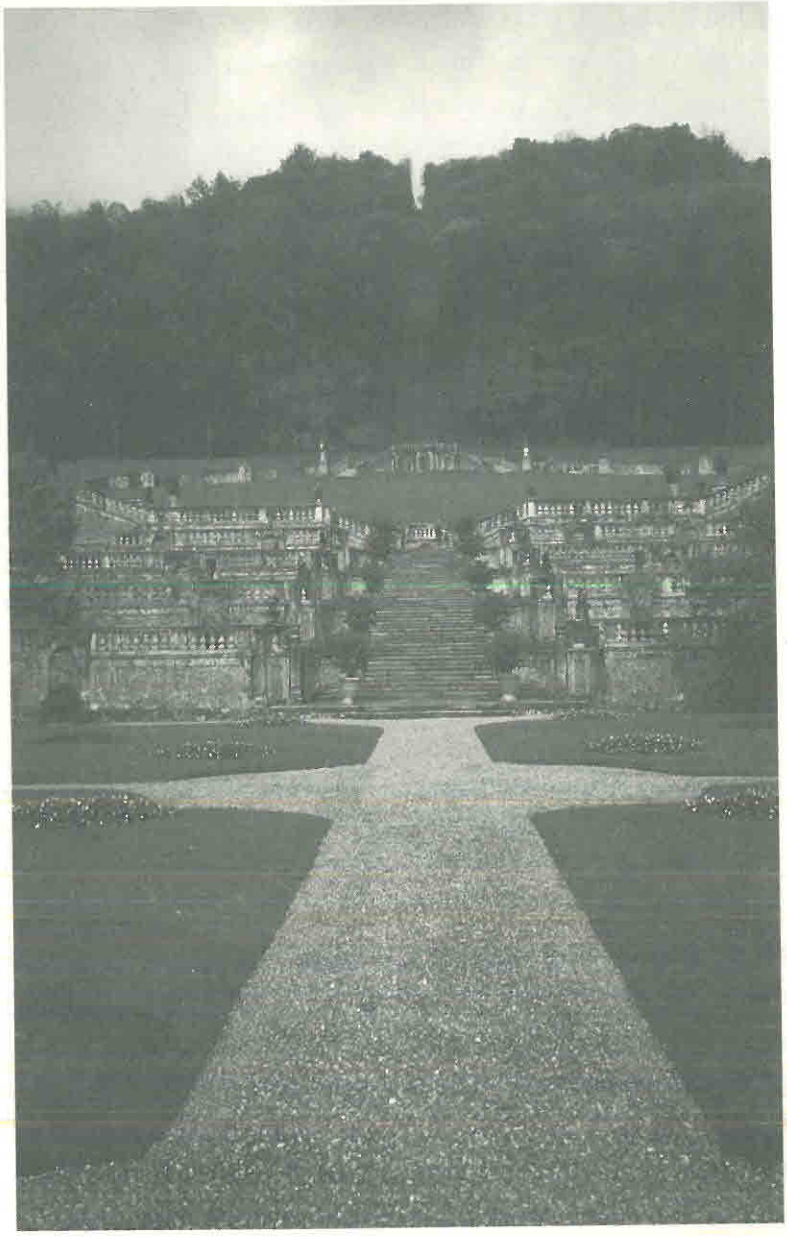


Figura 15
Casalzuigno, Vila Della Porta Bozzolo, vista do jardim.

Também as relações e as alianças políticas das famílias patrocinadoras podiam ser exibidas nos jardins por meio de sinais que os visitantes bem sabiam decodificar. Os interesses venezianos em relação à França são perceptíveis na Vila Pisani em Stra, criada às margens do rio Brenta por Alvise Pisani, membro de uma rica família veneziana, que tinha sido embaixador junto à corte de Luís XIV e depois foi doge em 1735. O parque apresentava uma explícita influência francesa nas alamedas radiais que cortavam os espaços em direção aos grupos escultóricos e elementos arquitetônicos.

A tendência conservadora da nobreza rural nos Estados da Igreja era, por sua vez, bem explícita em jardins que, contra as novas tendências do tempo, continuavam a reproduzir a matriz inspirada no classicismo quinhentista. É o caso do *Jardim Buonaccorsi*, em Potenza Picena, perto de Macerata, pertencente aos condes Buonaccorsi (figura 16). O jardim sofreu uma ampliação nas primeiras décadas do século XVIII, quando foi dotado de cinco terraços principais escalonados e dois níveis posteriores intermediários, que, segundo os cânones próprios de dois séculos antes, desciam a encosta da colina, defrontando a paisagem agrícola circunstante.

Por fim, foram alguns contextos particulares, como os grandes lagos piemonteses das regiões setentrionais, que favoreceram algumas experiências originais.

O complexo de *Isola Bella*, no lago Maggiore, foi iniciado por volta de 1630, a mando do conde Carlo Borromeo, para ser completado quarenta anos depois. Uma ilha inteira foi regularizada a fim de abrigar o palácio, construído na parte ocidental, e o jardim (figura 17). Aproveitando uma elevação original, o espaço verde se erguia, com conformação piramidal, através de uma sequência de terraceamentos, o penúltimo dos quais fechado por um elaborado bastidor teatral com fontes e esculturas. No nível superior foi colocado um amplo terraço retangular que, entre estátuas e pináculos, oferecia o vibrante panorama do lago e dos Alpes.

Figura 16
Potenza Picena, Vila Buonaccorsi, vista aérea do jardim.

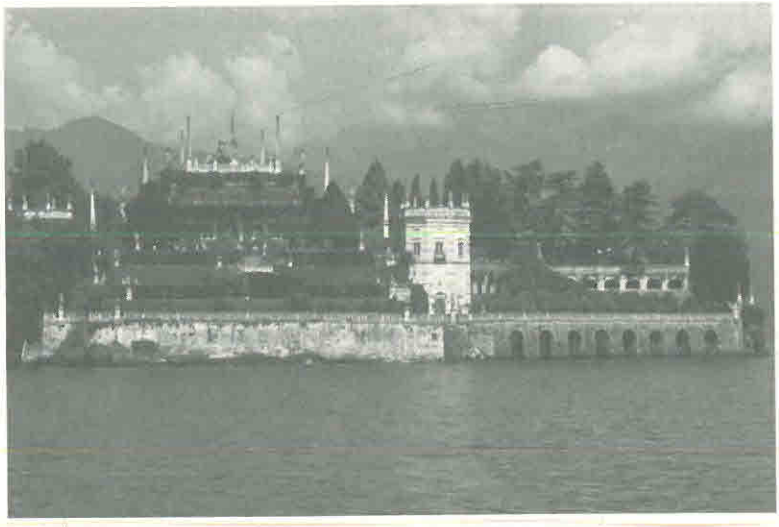


Figura 17
Verbania (lago Maggiore), Isola Bella.

André Le Nôtre

Era o fim da tarde de 17 de agosto de 1661, quando a carruagem real de Luís XIV chegou à propriedade rural de *Vaux-le-Vicomte* para participar da suntuosa festa que o ministro Nicolas Fouquet havia organizado em homenagem ao soberano, e sobretudo para inaugurar seu novo castelo recém-

concluído (figura 18). O rei visitou o elegantíssimo palácio e cada parte do grandioso jardim animado por centenas de jatos de água, assistiu aos espetáculos teatrais e aos fogos de artifício, consumiu uma luxuosa ceia e, tarde da noite, ressabiado e encolerizado, foi embora sob uma tempestade que naquele meio-tempo tinha desabado. O evento estava destinado a entrar para a história: um ministro havia decretado sua condenação e um novo tipo de jardim tinha sido oficialmente apresentado ao mundo. Duas semanas depois, Luís XIV, que, na suntuosidade de Vaux, tinha enxergado um verdadeiro atentado à sua dignidade de soberano, mandou prender Fouquet por conta de malversações financeiras.

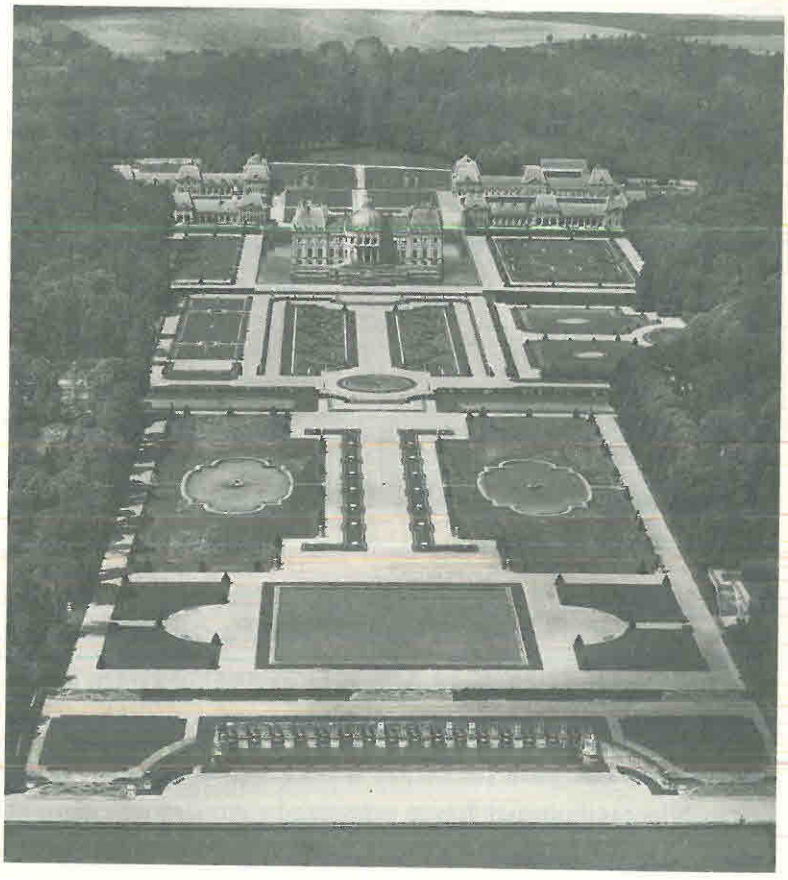


Figura 18
Vaux-le-Vicomte. Vista aérea dos jardins e do castelo.

O episódio é emblemático para se compreender quanta coisa havia acontecido na França, desde o século anterior, quando o jardim sofreu uma evolução de seu próprio papel e significado. Já na Itália do Quinhentos, as colinas florentinas e principalmente o território romano haviam sido cobertos de vilas com jardins que, pela sua grandiosidade e opulência, não tinham equivalente na Europa. Foram as mais influentes famílias, como os Medici, que exerciam posições de primeiro plano na hierarquia da Igreja e na política da península, que realizaram aquelas arquiteturas verdes como refinada exibição, emblema da capacidade diretiva da arte, mas, sobretudo, do nível de poder econômico e governamental alcançados. A transposição daqueles modelos formais à França, a mais poderosa e avançada nação europeia da época, tinha elevado ainda mais o significado simbólico da criação de jardins, considerada uma atividade a serviço da política do reino. A arquitetura da paisagem tinha se tornado arte de Estado, e os grandes jardineiros eram tão considerados quanto os artistas que, nos palácios, nas pinturas e esculturas que os adornavam, construíam a mensagem da incontestável supremacia da dinastia real. Explica-se, assim, por que todos os soberanos a partir de Carlos VIII, que tanto havia apreciado a vila napolitana de Poggioreale, foram apaixonados promotores de jardins e colocaram à disposição somas cada vez mais elevadas para a sua criação.

Como já havia acontecido na Itália, ao longo de várias gerações, os aristocratas e as grandes famílias burguesas tinham adquirido propriedades rurais, tanto quanto os reinantes, construindo ali residências ligadas a esplêndidos jardins. Quando, em 1661, na inauguração do castelo de Vaux, Luís XIV viu naquele fausto o sinal de uma disponibilidade econômica que podia colocar na sombra o poder real, aquele exemplo estava bem longe de ser um caso isolado. O ministro Fouquet era o paladino de uma categoria social cujas ambições financei-

ras tinham se tornado desmedidas e que anunciava o próprio sucesso econômico com a proliferação dos novos castelos na periferia da capital (figura 19). Os grandes jardins, parques e florestas tornaram-se, assim, um negócio de Estado.

O criador da extraordinária arquitetura verde de Vaux-le-Vicomte era André Le Nôtre (1613-1700), principal artífice do tipo compositivo de jardim que será chamado "à francesa". Porém, um papel de apaixonado coadjuvante também deve ser atribuído ao seu rei, Luís XIV, que teve uma atuação decisiva como "*sponsor*" interessado e participante.

O destino de Le Nôtre pareceu marcado desde o seu nascimento, ocorrido na casa da família situada à margem do jardim real das Tulherias, no qual tinham trabalhado o pai, Jean, e o avô, Pierre. O jovem André estudou geometria e arquitetura com François Mansart (1598-1666), e sobretudo pintura com Simon Vouet (1590-1649), pintor predileto de Luís XIII, tendo sido colega do futuro escultor de prestígio Charles Le Brun (1619-1690). Não se sabe muito a respeito dos primeiros anos de atividade de Le Nôtre. Contudo, em 1635 ele já era jardineiro-chefe do parque parisiense de Luxemburgo; em 1637

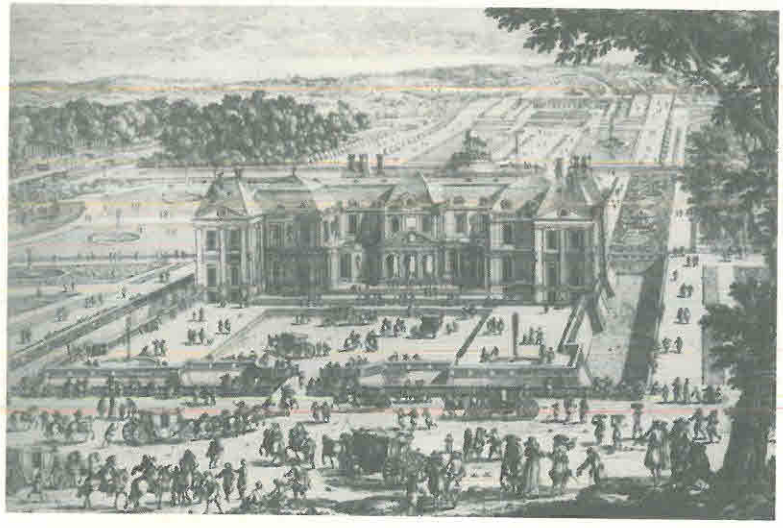


Figura 19
Adam Perelle, *Vista do Castelo de Vaux-le-Vicomte e de seus jardins*, gravura em metal, c. 1680.

sucedeu o pai nas Tulherias; em 1643 foi nomeado desenhista dos jardins do rei, e em 1657 obteve o encargo de fiscal-geral dos estabelecimentos reais, função de grande prestígio que o colocava entre os arquitetos da corte.

Nos mesmos anos, Nicolas Fouquet (1615-1680), que exercia um papel de administrador das finanças durante o período da menoridade de Luís XIV, vinha se mostrando um pródigo protetor de todas as artes na França. Em 1652, ele decidiu mandar construir um novo castelo em sua propriedade rural de Vaux-le-Vicomte, na parte sul da região parisiense, próximo à cidadezinha de Melun. Para isso, encarregou o arquiteto Louis Le Vau (1612-1670) e o pintor Charles Le Brun, e foi provavelmente esse último, quando os trabalhos já tinham sido iniciados, que trouxe Le Nôtre para o empreendimento, a fim de criar os jardins, que atingiram uma extensão jamais experimentada na França (figuras 20 e 21). Para implantá-los, três pequenos vilarejos foram demolidos, realizaram-se imensas movimentações de terra e impressionantes plantações de árvores adultas, um rio foi bloqueado com um dique e depois transformado em um amplo canal regular.

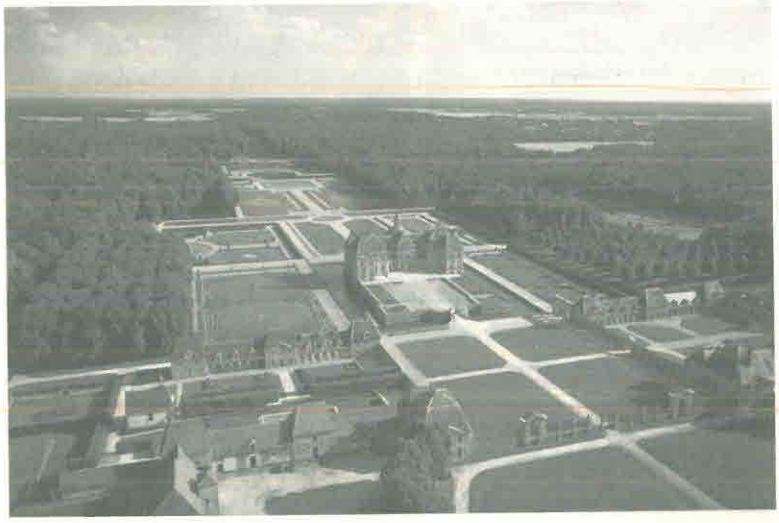


Figura 20
Vaux-le-Vicomte. Vista aérea do castelo e de parte dos jardins.

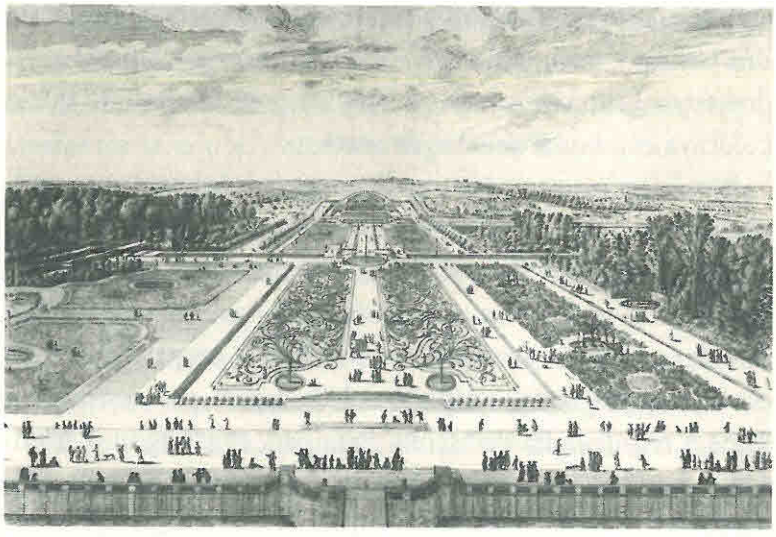


Figura 21
Israel Silvestre, *Vista dos jardins de Vaux-le-Vicomte*, gravura em metal, c.1680.

Até aquele momento, na França, o jardim tinha tido uma conformação preferencialmente quadrangular, com alamedas que desenhavam uma grelha de compartimentos verdes hierarquicamente organizados em torno do eixo central; a variedade do conjunto era confiada às peculiaridades de cada quadro. Quando os trabalhos terminaram em Vaux, em 1661, todo o ambiente tinha sido reconvertido, em vez disso, em uma espécie de surpreendente teatro ao ar livre; uma composição que se irradiava a partir da residência, ponto focal de todo o complexo (figura 22). Diante do castelo foi lançado um grande pátio aberto com amplo prado: a simplicidade do desenho permitia apreciar plenamente a elegante arquitetura do palácio, para o qual convergia um tridente de ruas. A parte principal do jardim se desenvolvia, porém, a partir da fachada posterior da construção.

Ainda hoje, para quem desce dos salões do palácio e admira o parque, permanecendo sobre o terraço que se projeta do edifício, toda a arquitetura verde parece revelar-se em um único olhar. O jardim, axial e simétrico, apresenta-se como uma sucessão de compartimentos verdes decorados com desenhos vegetais intrincados, de acordo com a moda francesa dos

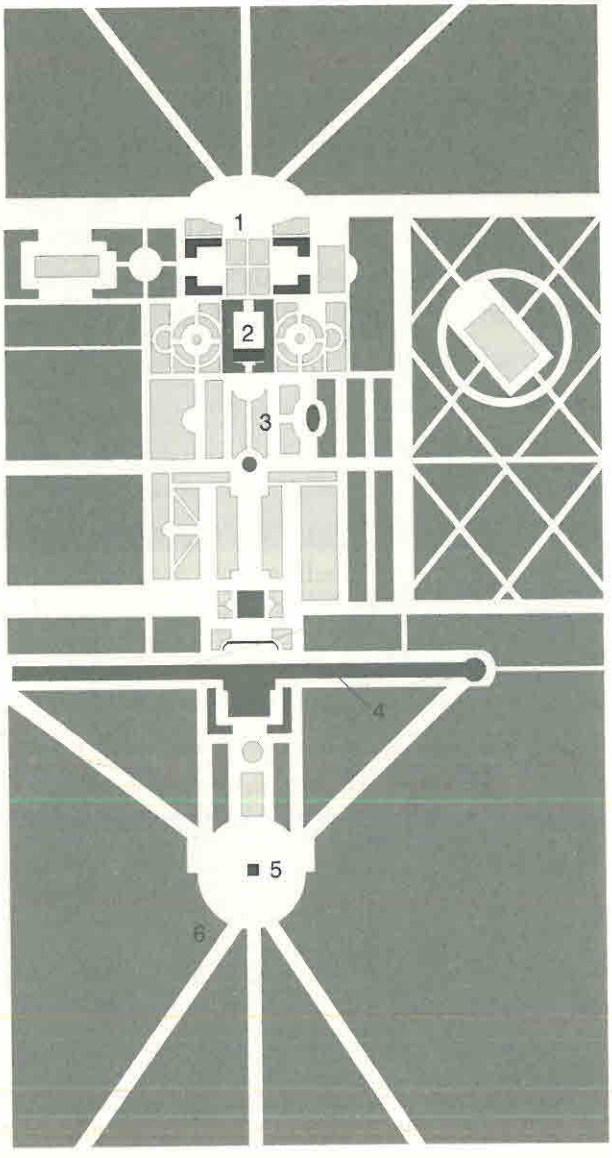


Figura 22
Esquema planimétrico do parque de Vaux-le-Vicomte.
1. Pátio de acesso
2. Castelo
3. *Parterre*
4. Canal
5. Estátua de Hércules
6. *Patte d'oie*

parterres, e fechados de um lado e de outro por densas paredes verdes, constituídas por bosquetes que delimitam o quadro visual e lançam o olhar para a perspectiva central. Essa encontra o seu limite apenas no horizonte, em uma encosta de colina sobre a qual se avista uma estátua de Hércules em repouso, a referência visual extrema do eixo do jardim.

A visão de um quadro compositivo equilibrado e completo, com desenho simples e explícito, causa no visitante a sensação de estar no centro de uma obra perceptível em sua totalidade. Mas essa certeza vacila quando, percorrendo o jardim, o aspecto ilusório prevalece progressivamente, e o parque se transforma em um território de surpresas. Afastando-se do palácio, descortinam-se três eixos consecutivos ortogonais ao central, inicialmente escondidos do olhar pelos anteparos dos bosques. As novas alamedas atravessam os compartimentos decorados e cortam os bosques laterais, levando a outras composições.

Mas a verdadeira surpresa está ao fim do *parterre*, onde se descobre inesperadamente, em correspondência com o eixo central, aquilo que à primeira vista aparece como um vastíssimo tanque de água quadrangular, encaixado e colocado em um nível mais baixo: não é prenunciado por balaustradas e resulta invisível do jardim, por causa da diferença de altura (figura 23). Descendo por amplas escadarias simétricas em direção ao espelho-d'água, percebe-se progressivamente uma nova e inesperada circunstância: o tanque é apenas a porção central de um canal de enorme vastidão, de cerca de um quilômetro de comprimento, mas escondido, a partir dali, pelo bosque que o envolve. É o *Grand Canal*, protótipo de um elemento compositivo que encontrará ampla aplicação nos jardins franceses (figura 24).

Antigamente, elegantes barcos transportavam os visitantes para a margem oposta, onde se encontra um sistema de grutas, um elaborado ninfeu que funciona como embasamento da parte seguinte da composição: o grande prado inclinado que leva ao foco da perspectiva, aquele Hércules que surge pouco a pouco em dimensões cada vez mais colossais à medida que dele nos aproximamos. Quando se chega enfim à clareira circular onde se ergue a estátua, é apenas para descobrir uma enésima ordenação imprevista: uma *patte d'oie*, "pata de ganso", uma irradiação de alamedas regulares e retilíneas que saem por

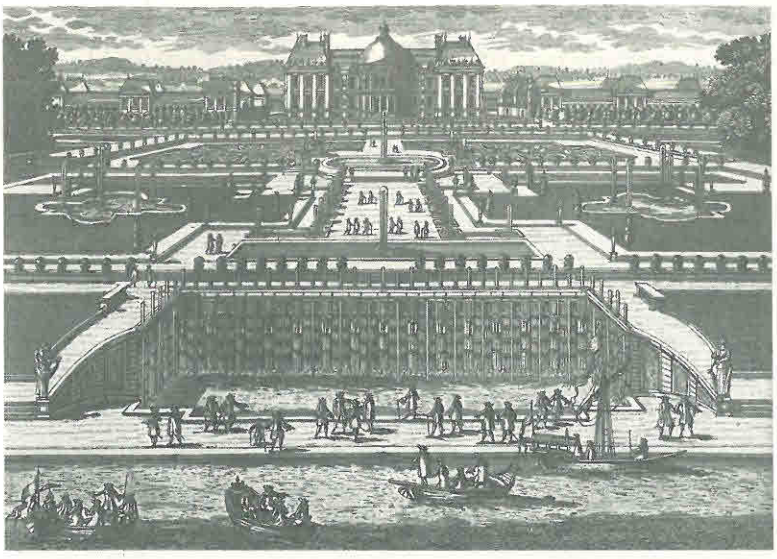


Figura 23
Pierre Aveline, *Vista de Vaux-le-Vicomte ao longo do eixo do jardim*, gravura em metal, fim do século XVII.

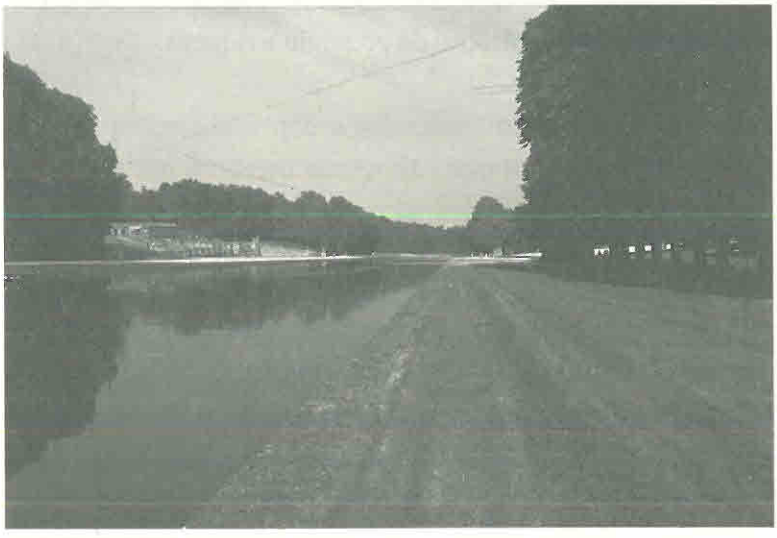


Figura 24
Vaux-le-Vicomte, o *Grand Canal*.

trás da figura, dividindo o bosque e levando uma vez mais o espaço do parque até o limite do horizonte visual.

Graças ao sábio controle dos panoramas, Le Nôtre realizou uma arquitetura verde acentuadamente ilusionística, que atinge o seu ápice no canal completamente oculto. O aparato para a obtenção daqueles efeitos tinha sido obstinadamente estudado:

a posição do castelo, os ângulos de inclinação dos planos oblíquos do *parterre* e da subida que leva à grande estátua, a cota e a dimensão do canal, a elevação dos anteparos de bosques, tudo foi examinado por meio das leis da óptica e da matemática.

A composição geral do parque utiliza métodos e expedientes já empregados nos jardins italianos; mas Vaux ultrapassou todos os exemplos precedentes pelo rigor do uso da perspectiva, pelas surpresas geradas pelos efeitos ópticos, pela limpidez e precisão da composição. Foi o primeiro paradigma de um novo tipo de jardim, entendido como escultura em escala territorial: uma pura obra de arte, sem nenhuma concessão à horticultura, integralmente concebida como espaço teatral, onde se colocava em cena a ritualidade social de uma corte sofisticada que, por meio de uma arquitetura verde, dava ao mundo de sua época uma enorme demonstração de prestígio e riqueza.

Versalhes

Uma exibição de autoridade de dimensão inigualável esteve na origem da criação de *Versalhes*: magnífico parque real, mas sobretudo gesto político e simbólico que projetava na paisagem o governo do soberano (figura 25). O próprio desenvolvimento dessa arquitetura verde, a contínua ampliação das dimensões do parque e de suas diversas composições, pode ser lido como metáfora da progressiva aquisição de poder por parte de Luís XIV em relação à sua corte. Não foi por acaso que o próprio rei participou do desenho do jardim; foi ele quem escolheu o sol como seu emblema, do qual derivou o tema mitológico que teria animado de várias formas as decorações do jardim: a história de Apolo, o deus sol na época clássica.

Luís XIV não amava Paris, e em Versalhes tentou construir seu próprio teatro fantástico: um conjunto que era ao mesmo tempo sala de festas, auditório para concertos e jardim botâ-

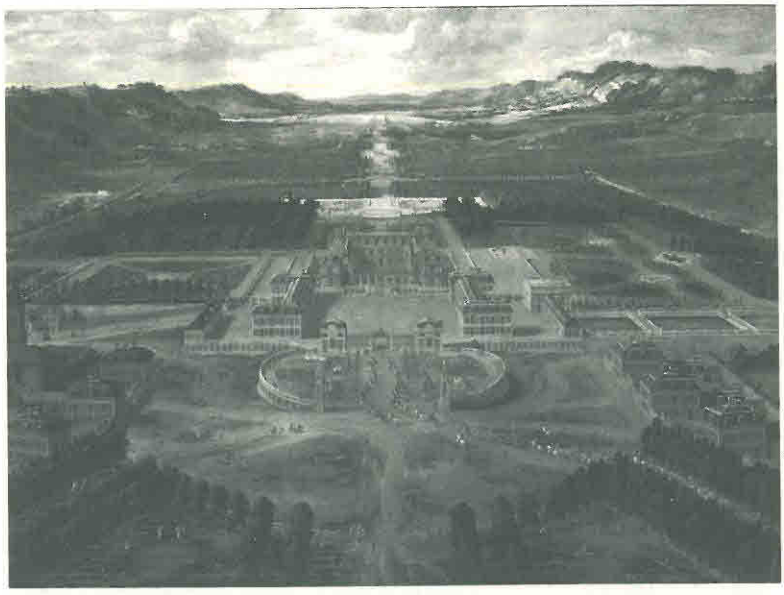


Figura 25
Pierre Patél pai, *Vista do Palácio de Versalhes*, óleo sobre tela, 1668.

nico. A propriedade que o soberano tinha herdado era nada mais que um modesto *casino* de caça: ele o transformou no mais extravagante e influente jardim da história da Europa, apesar de o seu ministro Colbert, que havia substituído Fouquet como responsável pelas finanças, tivesse tentado preveni-lo dos custos e das dificuldades técnicas. O soberano, em vez disso, sentiu-se estimulado, uma vez que considerava que justamente a total e grandiosa transformação de um lugar sem valor ilustraria plenamente a sua concepção do papel do monarca francês (figura 26).

O complexo de Vaux-le-Vicomte tornara famosos os seus autores; e, assim como milhares de estátuas e arvoredos que após a prisão de Fouquet foram transferidos daquele parque para Versalhes, também o grupo de projetistas que havia trabalhado ali foi empregado por Luís XIV para criar a imagem de sua nova sede real. A Le Vau foi confiada a reforma do castelo; Le Brun foi o principal autor do elenco escultórico dos jardins, enquanto coube a Le Nôtre, a partir de 1662, a

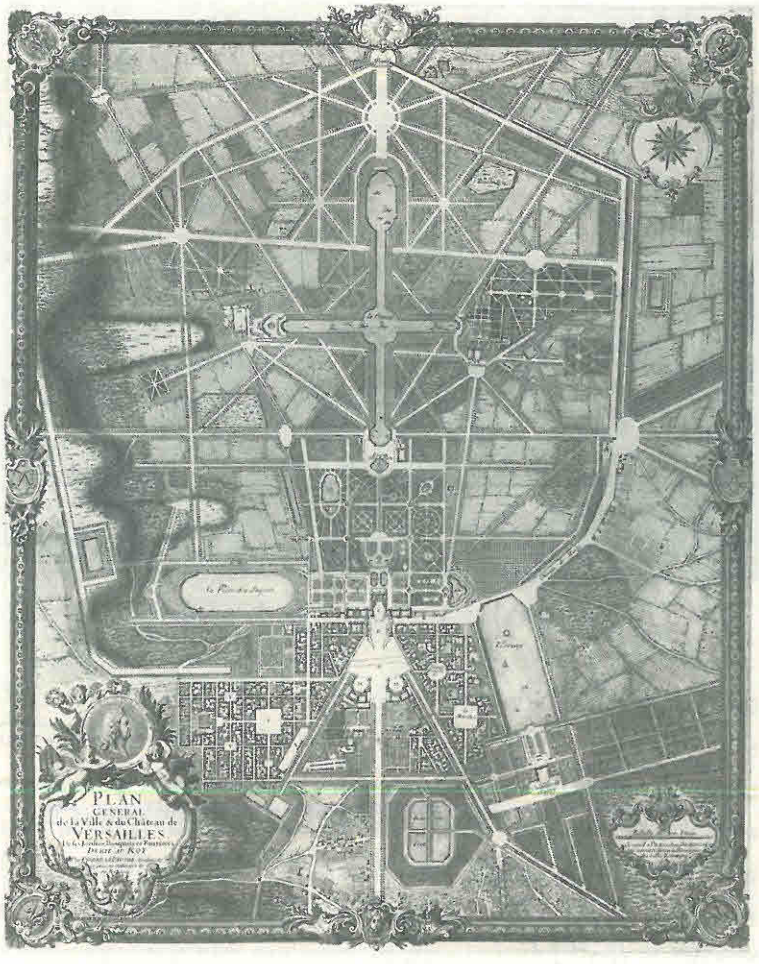


Figura 26
Jean Le Pautre, *Planta geral da cidade e do Palácio de Versalhes*, gravura em metal, 1710.

implantação do conjunto. Esse último deu ao sítio uma nova conformação, aproveitando o declive natural presente, com uma sequência de platôs e taludes de suave inclinação, contornados por amplos bosquetes no interior dos quais foram colocadas composições verdes de extraordinária elegância e imaginação.

Depois de Vaux, Le Nôtre mostrou em Versalhes a sua habilidade em subjugar toda a paisagem visível aos seus modos compositivos, em uma forma extrema de unidade espacial total. O ambiente inteiro foi planejado por meio de perspectivas

estendidas até o limite visual, que levavam ao extremo, à escala territorial, aquela forma geometrizada de arte dos jardins que havia se desenvolvido no século precedente.

O projeto de transformação ideado por Le Nôtre abrangia a própria cidadezinha de Versalhes, o palácio e o parque, que se tornaram parte de um mesmo desenho, enervado por uma única espinha dorsal constituída por um imenso eixo de cerca de 12 km, ao longo do qual se desenvolviam em sequência a via triunfal de acesso ao palácio e, após ele, o jardim (figura 27). O Palácio de Versalhes, situado em posição ligeiramente elevada domina toda a composição, e a malha geométrica que parece se desprender do edifício dá a impressão de querer reordenar de forma racional os espaços de toda a França, de toda a Europa, de todo o planeta.

Le Nôtre orientou os eixos do jardim quase em concordância com os pontos cardeais, dirigindo a perspectiva principal, visível da *Grande Gallerie* do palácio, para o oeste, de modo a apanhar o sol do crepúsculo. Junto à fachada interna do palácio, foi disposto o *Parterre de Água*, constituído por dois tanques de água oblongos e paralelos, nos quais se espelha a arquite-

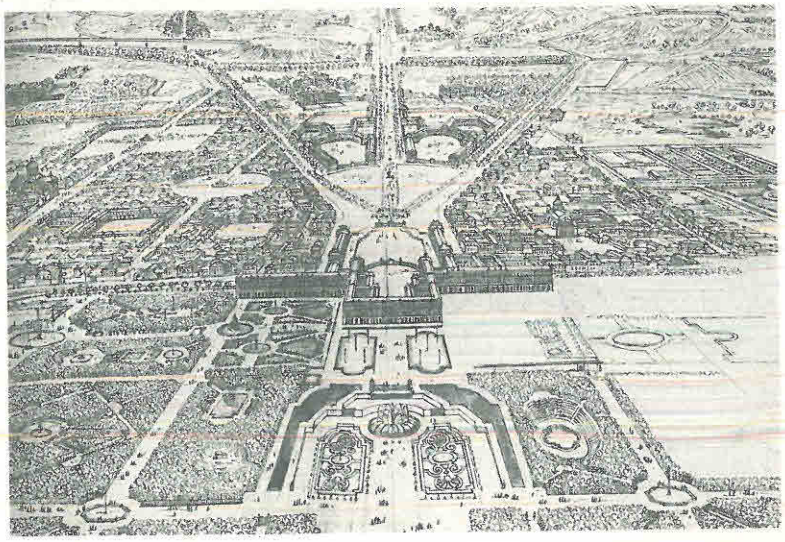


Figura 27
Israel Silvestre, *Vista do Palácio de Versalhes e de seus jardins*, gravura em metal, c.1687.

tura do palácio. Ladeando esse primeiro arranjo, há mais dois *parterres*, ambos descendentes e voltados para direções opostas: o *parterre* sul, levemente rebaixado em relação ao palácio, tem dois grandes quadros verdes, desenhados por caminhos em diagonal, que precedem um amplo terraço criado acima da *Orangerie*, o "Pavilhão das Laranjeiras ". Essa construção, juntamente com duas gigantescas escadarias laterais, circunda uma porção encaixada do *parterre*, voltada para o sol do meio-dia[1] e, fechada em três lados, destinava-se à exposição de cítricos em vasos (figura 28). Em frente a ela, havia um imenso espelho-d'água quadrangular, em posição mais baixa, chamado *Tanque dos Suíços*, por causa do regimento da guarda real que executou a escavação.

Se, por meio da orientação e da vegetação exibida, essa parte do jardim exposta ao sul evoca o meridiano quente da Terra, o *parterre* norte é, por sua vez, marcado por temas frescos e agrestes. Foi realizado a uma cota bastante rebaixada em relação ao palácio, e, o mais próximo dele, sendo ornamentado por dois quadros com uma fonte entre eles, na qual tem origem um amplo passeio enriquecido por contínuos jogos de água. É a *Alameda de Água*, que desce entre pequenos bosques até o *Tanque de Netuno*, disposto em semicírculo, como um grande teatro, em sua extremidade (figura 29). Em ambos os lados da vasta alameda, desdobram-se duas áreas convertidas em bosquetes: um exemplo da técnica de Le Nôtre de alternar os espaços abertos dos grandes caminhos e dos planos de água a um mundo íntimo, recolhido entre as frondes densas do arvoredo. No interior dos bosques, de fato, abrem-se pequenas clareiras nas quais se escondem os encantos de um território secreto: esculturas misturadas a fontes e composições vegetais que se revelam como surpresas inesperadas para quem penetra pelos atalhos sombreados.

[1] Ou seja, para o sul. [N. T]

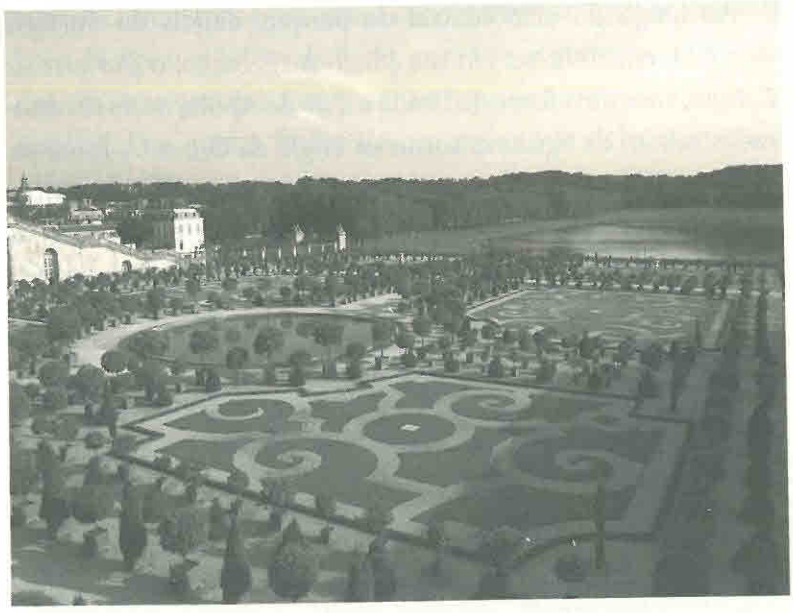


Figura 28
Versalhes, *parterre* sul, o da *Orangerie*.

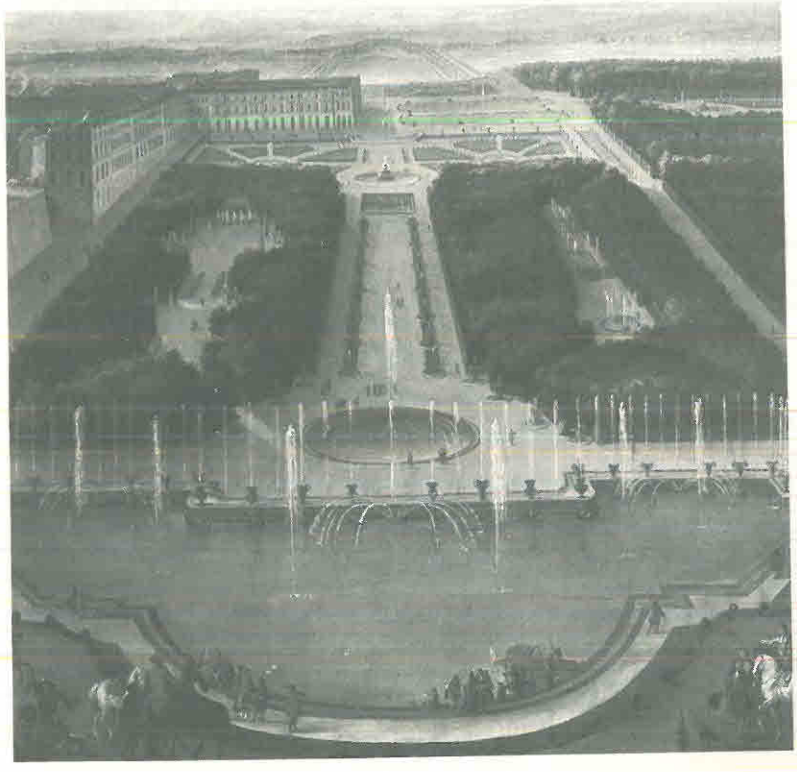


Figura 29
Jean-Baptiste Martin, *A Alameda de Água circundada pelos bosques e pelo Tanque de Netuno*, óleo sobre tela, c.1700.

Ao longo do eixo central do parque, depois do *Parterre de Água*, encontra-se, em um plano mais baixo, o *Parterre de Latona*, com uma fonte dedicada à mãe de Apolo, onde rãs douradas saltam da água em torno da efígie da deusa. À fonte segue-se o *Tapis Vert*, "Tapete Verde", um longo prado retangular em suave inclinação, cingido por uma sequência alternada de grandes vasos de mármore e estátuas. O *Tapis*, por sua vez, leva ao *Tanque de Apolo*, onde o carro solar conduzido pelo deus é visto emergindo das águas. Finalmente, ainda na sequência e no mesmo eixo, é colocado o *Grand Canal*, que prolonga a perspectiva central com um imenso plano de água (figura 30).

O espaço compreendido entre o *Tanque de Latona* e o *Tanque de Apolo*, atravessado pelo eixo do *Tapis Vert*, é lateralmente contido por bosquetes de milhares de árvores adultas, removidas e transplantadas das florestas reais, transportadas e enxertadas com a ajuda de um veículo especialmente concebido para a tarefa. No interior desses bosquezinhos, foram realizadas algumas das mais surpreendentes composições do parque. Penetrando no arvoredo da vertente sul, deparamos, entre as muitas diferentes espacialidades, com um *Salão de Baile*, também chamado *Salão das Rochas*, por causa da presença de uma espécie de anfiteatro construído com calcário poroso e milhares de conchas trazidas de Madagascar, enquanto candelabros dourados inseridos na arquitetura garantiam a iluminação noturna durante as festas (figura 31). O bosquezinho ainda mais ao sul escondia um *Labirinto*, hoje inexistente, enquanto, mais a oeste, se encontra a *Colonnade*, na qual o mármore substitui a vegetação na composição: trata-se de um pórtico circular de colunas arrematado por uma cornija com vasos, realizado em 1685 por Jules Hardouin-Mansart (1646-1708) com o emprego dos mais valiosos mármores da França, e que tem no centro um grupo escultórico representando Porsérpina.

No lado oposto do eixo central encontravam-se, entre outros ambientes, um *Salão de Festas* com uma composição de

tanques circulares e um canal concêntrico do qual se erguiam jatos de água: o *Teatro de Água*, com três sequências de pequenas cascatas que desciam para um grande tanque, e a fonte de *Encelade*, na qual a figura de um gigante se debatia entre as ruínas do Olimpo.

O elemento central de toda a composição do parque é o *Grand Canal*, o imenso canal de 1.650 m de comprimento e

Figura 30
Versalhes, o eixo central com o *Tapis Vert* e o *Grand Canal*.

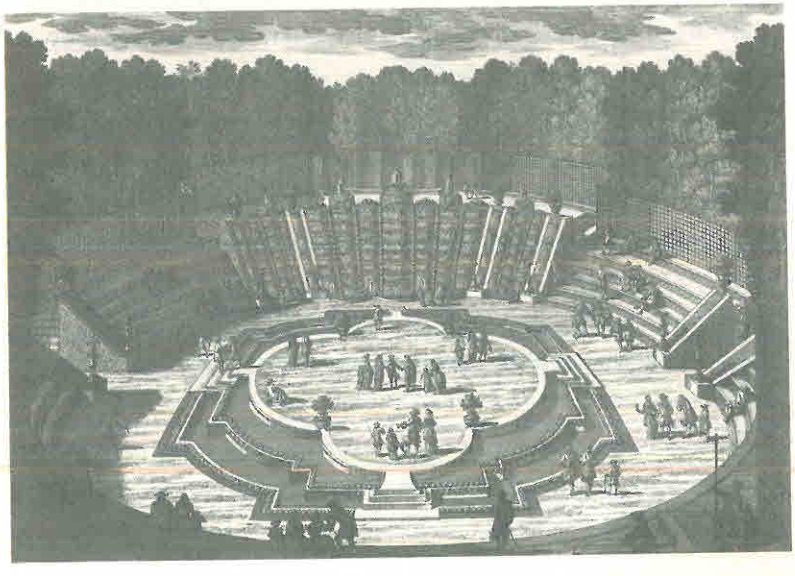


Figura 31
Família di Perelle, *O Salão de Baile de Versalhes*, gravura em metal, c.1675. Detalhe.

62 m de largura média, de implantação cruciforme; o braço maior, voltado para oeste, é, na verdade, atravessado em dois quintos do seu comprimento por outro tanque ortogonal, que mede, por sua vez, mais de 3 mil metros. Essas águas eram singradas por uma frota de barcos das mais variadas formas: gôndolas doadas pela República de Veneza, fragatas e navios de guerra em miniatura, os quais levavam orquestras, conduziam membros da corte em excursões aquáticas e abrigavam cenas de gala. Como já acontecia em Vaux, a perspectiva central do parque não se detém nem mesmo no fim do canal, mas prossegue por meio de uma alameda axial que se abre na extremidade em uma *patte d'oie* de caminhos a perder de vista na paisagem, dando à composição um sentido de infinitude (figura 32).

O caráter do parque de Versalhes era marcadamente arquitetônico, mas Luís XIV também era um apaixonado por flores; destinou a elas um *parterre* criado em 1669, no fim do braço norte do *Grand Canal* onde, antes da construção do parque, tinha existido o vilarejo de Trianon. Ali foi erguido também um pavilhão coberto de ladrilhos de cerâmica branca e azul feita em Delft e de gosto chinês: por isso tomou o nome de *Trianon de Porcelaine* e, em seguida, foi substituído por um diferente e mais amplo edifício. No jardim do Trianon, o cultivo das espécies vegetais de belas floradas desafiava o rigor do clima: ali foram plantadas laranjeiras na terra, em torno das quais, no inverno, erguiam-se cobertas protetoras, enquanto as plantas floríferas eram continuamente substituídas, de forma que parecessem sempre exuberantes.

Um parque-laboratório

Pelas dimensões e pela representatividade, a construção de Versalhes foi um laboratório experimental de novas máquinas e técnicas. Um papel crucial tiveram as instalações hidráulicas

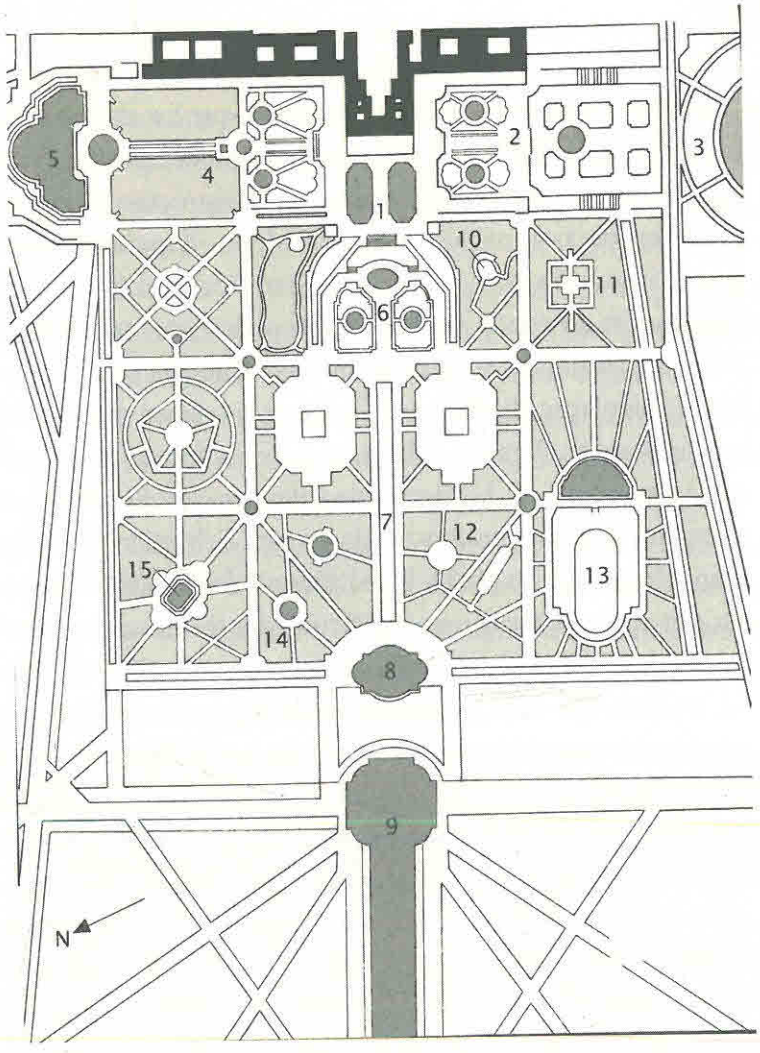


Figura 32
Planta da área dos *parterres* e dos bosquetes de Versalhes.
1. *Parterre* de Água
2. *Parterre* sul, da Orangerie
3. *Tanque dos Suíços*
4. *Parterre* norte
5. *Tanque de Netuno*
6. *Parterre* de Latona
7. *Tapis Vert*
8. *Tanque de Apolo*
9. *Grand Canal*
10. *Salão de Baile*
11. *Labirinto* (modificado)
12. *Colonnade*
13. Jardim do rei
14. *Encelade*
15. Salão de Festas

que alimentavam não apenas os grandes tanques, mas uma infinidade de fontes de formas diversas, com jatos altos ou aberturas de onde saía água murmurante à imitação das nascentes naturais. Por trás de muitos desses equipamentos, havia a sabedoria técnica de François Francine (1617-1688), engenheiro hidráulico de uma família de origem florentina, os Francini, que por várias gerações tinha se ocupado de fontes nos jardins franceses. Para fazer funcionar as fontes de Versalhes nos

primeiros tempos, foi montado, a partir de 1664, um sistema hídrico que fazia uso de bombas acionadas por cavalos.

Mas a contínua expansão dos jardins, que fez chegar a muitas centenas o número de fontes e de jogos de água nos vários ambientes de Versalhes, colocava constantemente a exigência de aumentar o aprovisionamento hídrico. A partir do verão de 1668, quando, com uma grande festa, todas as fontes foram exibidas em atividade, foi empregada para o seu funcionamento uma quantidade de água maior do que aquela de que dispunha a população de Paris, que contava na época cerca de 600 mil habitantes. Para equacionar a questão, foram consultados vários membros da Academia de Ciências e o célebre arquiteto militar e também marechal da França, Sébastien Le Prestre, marquês de Vauban (1633-1705). Depois de ter sido abandonado, por causa de insuperáveis dificuldades técnicas, um projeto inicial de aproveitar um curso de água distante mais de 60 km, foi iniciada em 1681 a construção da *Máquina de Marly*: um sofisticado maquinário posicionado ao longo do Sena, criado pelo engenheiro hidráulico Arnold de Ville (1653-1722), provavelmente o maior mecanismo de bombeamento realizado até então (figura 33). A energia de quatorze rodas com pás, movidas pela corrente fluvial, acionava mais de duzentas bombas em várias alturas, por pressão, impeliam a água para dutos que subiam uma encosta íngreme até alcançar um aqueduto situado a mais de 160 m de altura e ligado a enormes reservatórios externos aos jardins.

Além da resolução dos problemas hidráulicos, foram postas em prática também as mais avançadas técnicas de silvicultura e de aclimatação botânica. Entre 1668 e 1672, foram plantadas no parque cerca de 130 mil árvores, predominantemente castanheiras-da-índia, olmos, álamos, tílias, falsos-plátanos; as grandes paredes verdes, que pela extensão de muitos quilômetros delimitavam os vales, eram, por sua vez, formadas por *Carpinus betulus* L., dos quais se empregaram milhões de espécimes.

Por volta de 1690, o próprio Luís XIV, evidentemente orgulhoso do quanto havia mandado criar, redigiu uma pequena obra, *Manière de montrer les jardins de Versailles*, em que indicava o itinerário de visita de acordo com quais jardins deviam ser mostrados aos hóspedes ilustres. O guia contém uma sequência de ordens um tanto lacônicas, que definem um percurso rigidamente determinado para se atingir os principais pontos de vista. Mas o texto é também revelador da atitude do rei em relação aos seus jardins: ao mesmo tempo em que a majestade ignorava quase completamente a decoração escultórica, mostrava-se, por outro lado, muito sensível à atmosfera de grandeza que o jardim ostentava em seus bosques e fontes. A extrema dificuldade encontrada em levar tanta água para Versalhes e a vastidão das plantações arbóreas deviam evidentemente suscitar no soberano uma sensação de justificado orgulho.

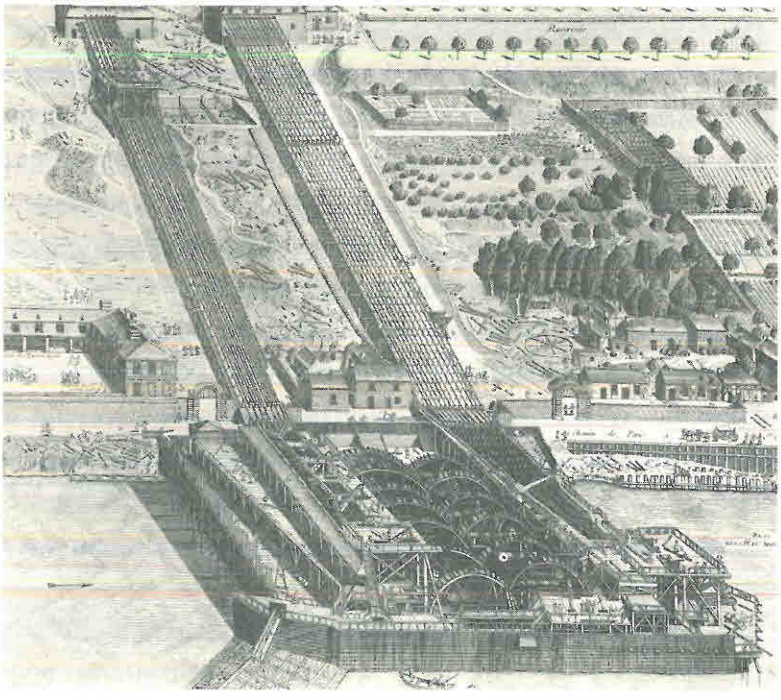


Figura 33
Gaspard Baillieul, *A máquina de Marly*, gravura em metal, início do século XVIII. Detalhe.

Parques de corte na região parisiense

Se a história do jardim renascentista italiano tinha visto vários territórios cobrirem-se de arquiteturas verdes e de uma espécie de regionalização do modelo tipológico, o jardim seiscentista francês difundiu-se e adquiriu suas características compositivas plenas em uma região geográfica muito circunscrita: a da capital. Essa concentração de realizações espelhava a qualidade intrínseca desses parques como jardins de corte ; os patrocinadores, também por causa da tremenda onerosidade dos trabalhos, foram exclusivamente o rei e os cortesãos mais próximos dele. Tratava-se, portanto, de um restrito grupo de aristocratas com compromissos diretos com o governo e cujas residências de lazer não podiam ser deslocadas excessivamente para longe da sede real. Nos trinta anos em que trabalhou no grande jardim real, Le Nôtre se ocupou também da criação de outros parques para os membros da corte, recombinando habilmente os expedientes compositivos que havia experimentado em Vaux e Versalhes, e adaptando-os às diversas situações morfológicas.

Para o príncipe de Condé, Le Nôtre renovou, entre 1663 e 1686, o parque do *Castelo de Chantilly*, no qual, aproveitando a presença de um rio vizinho, criou uma composição que empregava espelhos-d'água (figura 34). Como elemento predominante da ordenação espacial, Le Nôtre criou um grande terraço-belveder, uma plataforma que parte do próprio castelo e da qual se pode admirar um *parterre* de água em meio a dois grandes compartimentos relvados, cada um com cinco tanques dispostos em cruz, separados por um espelho-d'água que se une ao canal transversal. Por causa de seu comprimento, esse último é quase comparável ao de Versalhes, mas, como acontece em Vaux, sua presença é ocultada por um denso arvoredo, e sua descoberta é inesperada.

Em Sceaux, para o ministro Colbert, que possuía um castelo no topo de uma encosta natural, Le Nôtre realizou, nos anos

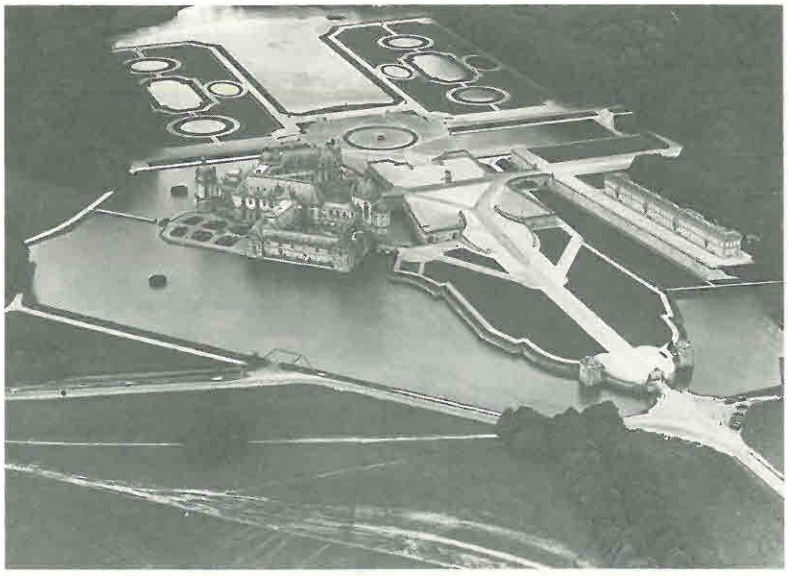


Figura 34
Chantilly, o castelo e o parque. Vista aérea.

1670-1677, um novo parque (figura 35). A partir da fachada posterior do palácio, ele desenhou uma composição axial, feita de um *parterre* em várias alturas, seguido de um imenso tapete verde circundado por bosques. Percorrendo o *parterre*, descobria-se repentinamente a presença de um gigantesco canal, lateral ao eixo do jardim e colocado numa posição muito mais baixa, de modo que ficava invisível do palácio. Na metade de seu comprimento, destacava-se do canal principal um braço secundário que levava a um tanque octogonal escondido pelos bosques e ainda decorado com uma monumental cascata.

Como chefe dos jardineiros reais, Le Nôtre também recebeu a tarefa de atualizar de acordo com o novo gosto as propriedades reais, além de Versalhes. A partir de 1660, ele trabalhou, juntamente com Le Vau, na modernização da propriedade rural de *Saint-Germain-en-Laye*. Além da reforma do jardim, ele realizou ali um passeio colossal, um terraço verde de quase 1,5 km de comprimento ao longo do rio Sena (figura 36). Fechado de um lado pelo bosque, esse espaço olha para o amplo panorama fluvial, mas sua peculiaridade não está tanto nas di-

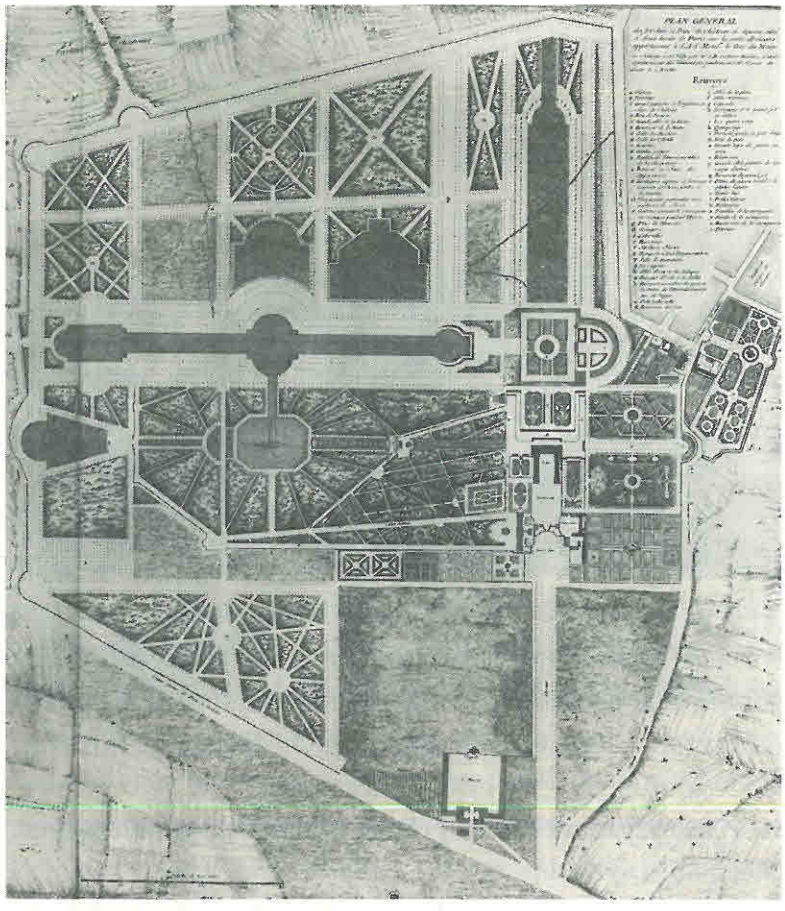


Figura 35
Jean Mariette, *Planimetria da propriedade rural de Sceaux*, gravura, c. 1720.

mensões colossais quanto no desenho do traçado. Apesar de parecer retilíneo, o terraço verde apresenta em sua planimetria uma levíssima curvatura em direção à paisagem. Desse modo, a massa escura do bosque abraça visualmente o passeio com mais vigor, e o conjunto parece mais equilibrado ao se justapor à ampla vista. Além disso, o terraço não é perfeitamente plano, mas tem um perfil longitudinal dividido em duas seções de suaves declives em contraposição, que se juntam em um largo colocado a um terço do percurso. Essa ligeira concavidade enfatiza a percepção visual das figuras humanas absortas no passeio, que são incorporadas como parte do cenário.

Figura 36
Saint-Germain-en-Laye, o terraço verde no parque.

Entre 1666 e 1671, Le Nôtre foi chamado para modernizar o jardim parisiense das *Tulherias*, onde sua família havia trabalhado por gerações (figura 37). O encargo lhe foi confiado por Colbert, que, como ministro das Finanças, tinha se tornado também o superintendente das construções reais e encarregado Louis Le Vau e François d'Orbay de reconstruir e ampliar o castelo adjacente. O propósito de Colbert era o de dar dimensões e decoro reais ao complexo dos palácios urbanos do Louvre e das Tulherias, não apreciados pelo rei, que, em vez disso, exigia financiamentos cada vez maiores para Versalhes.

A intervenção de Le Nôtre foi, por isso, voltada para a renovação do aspecto das Tulherias, de acordo com os cânones que ele próprio havia contribuído para definir, e também à recepção de um número maior de frequentadores, uma vez que o jardim, que praticamente nunca era visitado pelo rei, era comumente aberto, em um gesto de benevolência, à frequentação dos parisienses. Le Nôtre respeitou a ordenação em quadros que o jardim possuía, acrescentando, porém, bosquetes com cenas escondidas e, sobretudo, ampliando o eixo central, que foi ornamentado com dois amplos tanques, um circular e outro

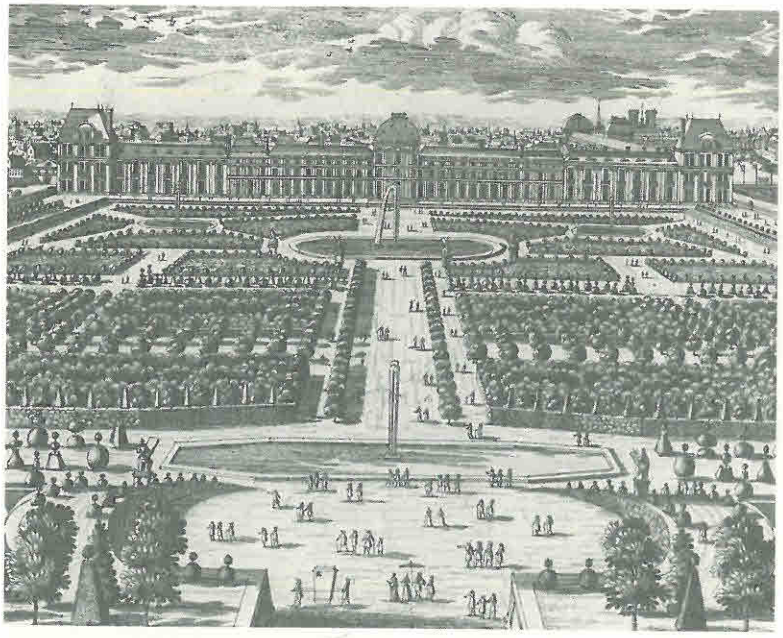


Figura 37
Pierre Aveline, *vista do Palácio das Tulherias a partir do jardim*, gravura em metal, final do século XVII.

octogonal. Além disso, ele deu forma definitiva ao sistema de terraços que acompanhavam o perímetro da área verde: um terraço, voltado para o Sena, foi transformado em uma alameda elevada da qual se desfrutava o panorama do jardim e do rio; o outro, voltado para a cidade, mais baixo e inteiramente arborizado, foi destinado ao passeio à sombra.

A nova repaginação agradou muitíssimo e fez crescer o número de frequentadores do local. Essa aceitação tornou as Tulherias um protótipo ideal de jardim urbano.

Como consultor e inspirador, Le Nôtre, possivelmente, participou também do desenho inicial do complexo de *Marly* (figura 38). Com o irrefreável crescimento de Versalhes e sua transformação em um complexo de Estado, representativo da monarquia francesa, nasceu em Luís XIV o desejo de possuir em seu entorno um espaço de dimensões mais contidas, onde reunir a parte mais próxima e selecionada de sua imensa corte. Para essa finalidade foi escolhido, em 1679, um local a poucos quilômetros da residência de Versalhes, protegido naturalmente pela

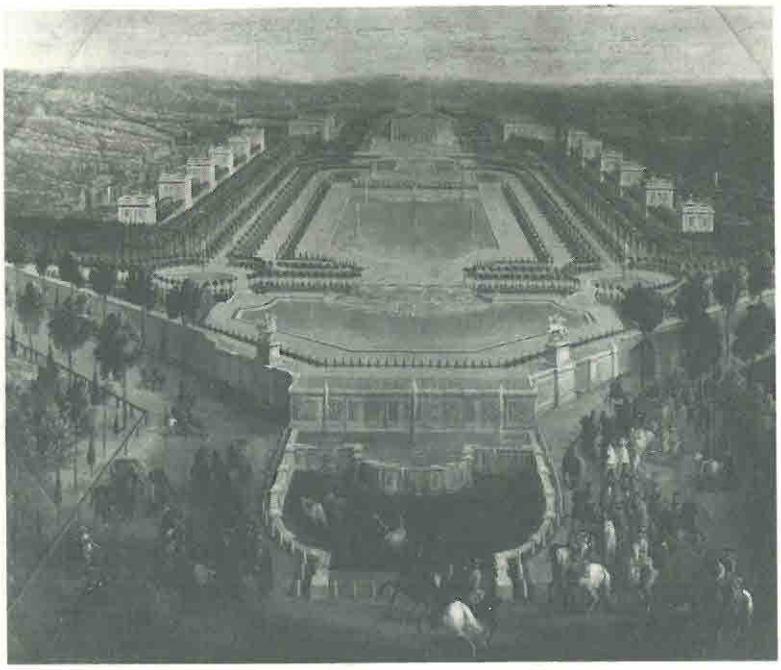


Figura 38
Jean-Baptiste Martin, *Vista de Marly*, óleo sobre tela, 1722.

morfologia de colinas, em meio a um vale em forma de ferradura voltado para o Sena. Quem realizou aquela refinada e isolada residência privada, que será completamente destruída nos tempos da Revolução Francesa, foi Jules Hardouin-Mansart, que, no complexo de Marly deu forma arquitetônica à hierarquia da corte. A configuração geral tirou proveito das características do sítio, criando um anfiteatro natural e terraços-jardins, em cujo topo foram colocados pavilhões para alojar a corte, enquanto a parte interna, mais baixa, foi decorada com quatro tanques ornamentais. No centro ficava o *Palácio do Sol*, ladeado por doze construções de dimensões mais modestas, correspondentes aos signos do zodíaco, chamados *Marlys*, enfileirados simetricamente seis de cada lado.

O desenho era completado por um longo cortejo de pequenas cascatas que, colocadas atrás do pavilhão real, pareciam um rústico riacho natural, situado em correspondência com o eixo compositivo central.

Todo o conjunto era circundado por densos bosques que continham pequenas salas verdes decoradas com fontes e esculturas e que davam a ideia de intimidade que o rei havia pedido.

A difusão de um modelo

Desde os últimos anos do século XVII, quando os critérios compositivos definidos por Le Nôtre foram canonizados no que se tornou um verdadeiro estilo de arquiteturas verdes para as grandes cortes, os jardins franceses começaram a disputar com os italianos a predileção dos contemporâneos.

Em 1684, o príncipe holandês Guilherme d'Orange decidiu mandar construir uma nova residência de caça perto da cidade de Apeldoorn. Através do seu embaixador em Paris, convidou a Academia Real de Arquitetura da capital francesa a apresentar um projeto para o complexo. Foram provavelmente esses desenhos que inspiraram os arquitetos Jacob Roman (1640-1710), holandês, e Daniel Marot (1663-1752), francês, para o projeto da residência de *Het Loo* e de seus espaços verdes (figura 39).

O palácio teve um jardim de formas híbridas, nas quais as influências francesas se misturavam ao gosto holandês. O desenho era caracterizado por um grande *parterre* dividido em duas partes; a mais próxima do edifício tinha oito compartimentos quadrangulares, simétricos em relação ao eixo central, balizados por fontes, estátuas e vasos, e era cingido por passeios elevados que permitiam admirar as floradas e os preciosos equipamentos. Seguia-se uma segunda seção dominada por uma fonte circular e concluída por uma colunata em semicírculo, dividida em duas alas e aberta no centro; desse ponto irradiava-se uma *patte d'oie* de caminhos entre os bosques.

Foram dispostos ao lado do parque dois espaços verdes laterais posteriores, quadrangulares e fechados por muros perimetrais: dois jardins secretos, chamados *Jardim do Rei* e *Jardim da*

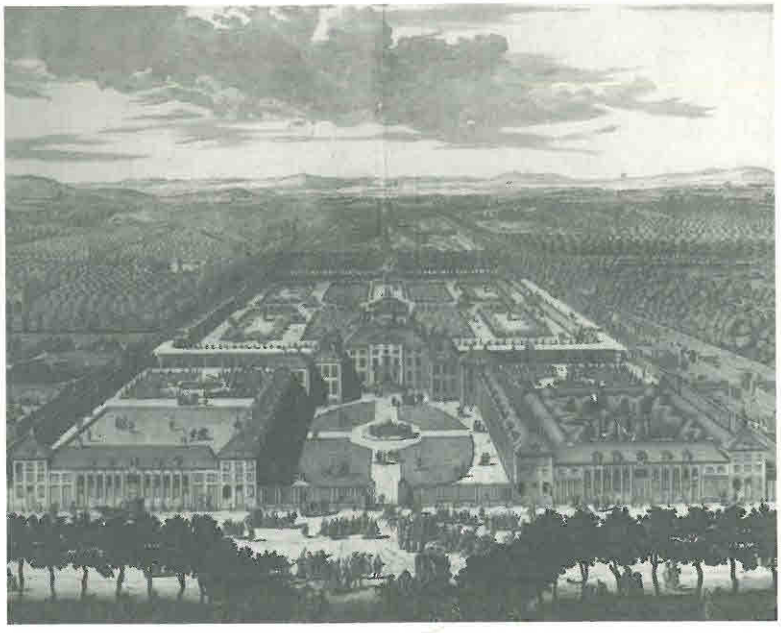


Figura 39
Peter Schenk, *Het Loo*, gravura em metal, c.1700. Detalhe.

Rainha, também eles compostos variadamente com *parterres* decorados, fontes e tanques, uma gruta artificial e pergolados.

Também na Alemanha, onde o desmembramento do Império Germânico tinha levado ao nascimento de quase cem principados, em muitas cortes se criaram jardins de acordo com a influência primeiramente italiana, depois francesa e também com características holandesas, uma vez que esse país gozava de grande autoridade no norte da Europa no campo do aprimoramento agrário. Em Hannover, na Baixa Saxônia, na residência suburbana de *Herrenhausen*, a partir de 1666, mas predominantemente nos anos entre 1696 e 1714, foi realizado um grande jardim barroco por vontade de Sophie, esposa do duque Ernst August Hannover, nascida na Holanda e que havia passado sua juventude naquele país (figura 40). Da colaboração com seu jardineiro, o francês Martin Charbonnier, nasceu o *Grosser Garten*, jardim de conformação retangular, encerrado por um canal perimetral de acordo com o costume holandês. Esse jardim apresentava um desenho axial extremamente re-

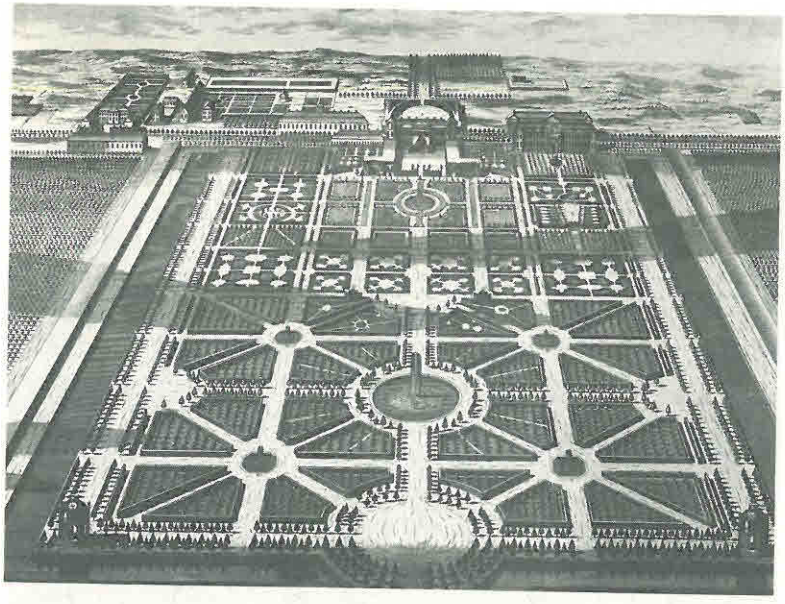


Figura 40
Joost van Sasse, *Vista do Grosser Garten em Herrenhausen*, gravura em metal, c.1720.

gular, com um grande *parterre*, fechado dos lados por terraços, ornamentado com vasos, estátuas e um grande espelho-d'água circular (figura 41). Seguia-se uma zona inteiramente composta por bosquetes cortados por alamedas com implantação estelar. Em seções do parque colocadas dos lados do *parterre* encontravam-se, além disso, compartimentos especializados com um jardim de flores, um labirinto e um teatro de vegetação.

Em Berlim, em 1694, o futuro rei Frederico I da Prússia mandou construir para sua esposa, Sophie Charlotte, o castelo de *Charlottenburg*. Seu primeiro projeto foi elaborado pelo jardineiro francês Simon Godeau (1632-1716), aluno de Le Nôtre. O eixo principal, que partia do castelo, atravessava com um *tapis vert* o *parterre* dividido em oito segmentos, para continuar depois sob a forma de um longo tanque de água e perder-se no horizonte além do rio Spree. A seguir, Frederico II da Prússia mandou construir em Postdam, nos arredores de Berlim, em uma propriedade agrícola outrora pertencente ao pai, um novo retiro rural a partir de um esboço inicial seu: o *Sanssouci* (figura 42). O edifício era um refúgio para se esqui-

Figura 41
Hannover, complexo de Herrenhausen, *Grosser Garten*. Detalhe do *parterre* restaurado.

var dos cerimoniais da corte. Com um único pavimento, ele se erguia sobre uma pequena colina moldada em seis terraços levemente parabólicos e sucessivos que recebiam um vinhedo. Cada um dos terraços continha 28 nichos protegidos por portinholas envidraçadas: verdadeiras estufas no interior das quais se faziam crescer mudas de videira e figueira; entre os nichos foram plantados, em espaldeira, cerejeiras, damasqueiros e pessegueiros. Na base da elevação foi desenhado um *parterre* com quatro compartimentos ricamente adornados, dispostos em torno de uma fonte com tanque circular.

Nas proximidades de Kassel, na periferia de Karlsberg, o conde Karl von Hessen-Kassel começou, no início do século XVIII, a construção de um gigantesco parque que ficará conhecido como *Wilhelmshöhe* (figura 43). Seu projeto inicial foi obra do arquiteto italiano Giovanni Francesco Guerniero (1655-?), que imaginou terracear toda a vertente da colina na base da qual haveria uma vila. A ideia original previa realizar no topo do monte um reservatório de água em forma de castelo octogonal, visualmente ligado ao edifício residencial, por

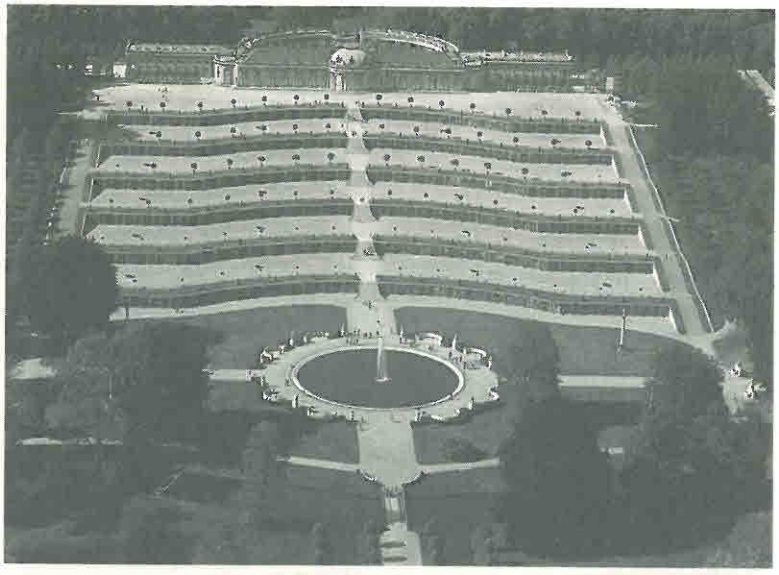


Figura 42
Postdam, Sanssouci. Vista aérea.

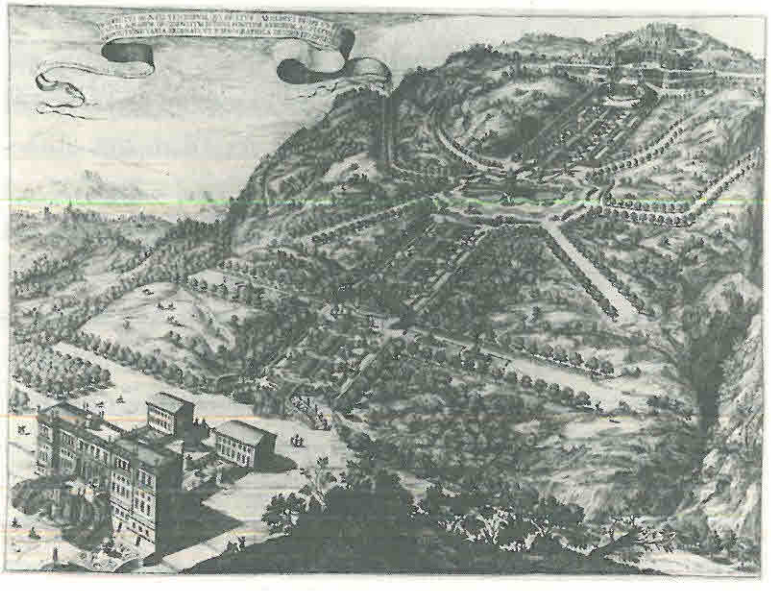


Figura 43
Giovanni Francesco Guerniero, *Vista do Castelo e do jardim de Wilhelmshöhe*, gravura em metal, 1702.

meio de uma longa cascata em degraus. Em seguida, um leque de alamedas devia irradiar-se da vila para a região circunstante de bosques, com o eixo principal prolongando-se por um comprimento de 5 km até a cidade. Esse projeto foi abandonado em 1715 por causa das dificuldades técnicas e dos enormes custos,

quando mais de um terço do complexo já tinha sido realizado, inclusive um gigantesco castelo de água coroado pela estátua de Hércules e uma parte da cascata.

Em Viena, o imperador Leopoldo I encarregou, em 1688, Johann Bernhardt Fischer von Erlach (1656-1723) de desenhar um novo complexo residencial para a dinastia dos Habsburgos. Para a sua construção foi escolhido o sítio de *Schönbrunn*, antiga propriedade rural de caça, para a qual, compondo alusões ao palácio real francês e a arquiteturas romanas clássicas, Fischer von Erlach imaginou uma completa reforma. Ali deveria ter surgido um edifício sobre terraceamentos dotados de tanques e fontes, enquanto na base se desdobraria um grande jardim atravessado por cascatas e cursos de água. O projeto, porém, foi abandonado e substituído por um desenho simplificado, que dispôs o palácio fronteado por uma grelha axial de alamedas e *parterres* (figura 44).

Um complexo de grandiosidade comparável à do exemplo francês, também por conta de sua posição à beira-mar, foi o de *Péterhof* (figura 45). Sua realização, na costa sul do golfo da Finlândia, cerca de 30 km a oeste de São Petersburgo, foi decidida por Pedro, o Grande, em 1714, logo após a criação da cidade que havia se tornado a nova capital da Rússia.

Figura 44
Bernardo Bellotto, *O Palácio de Schönbrunn visto do jardim*, óleo sobre tela, c.1750. Detalhe.

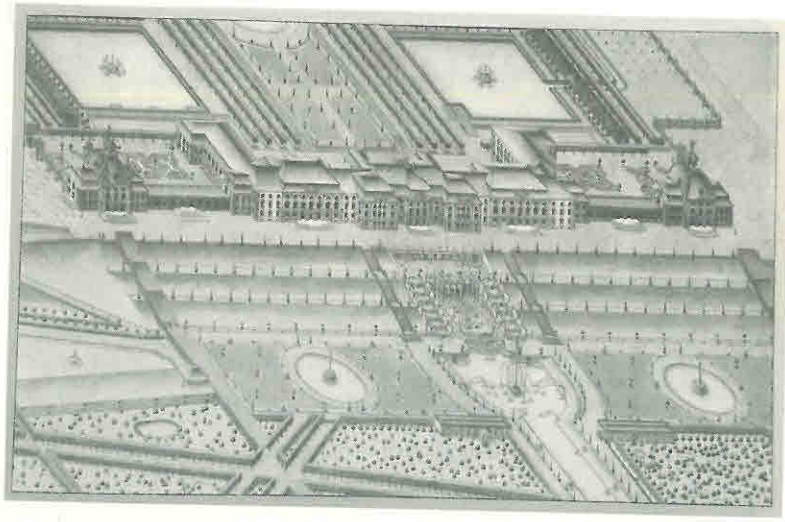


Figura 45
Pierre De Saint-Hilaire, *Palácio de Péterhof*, desenho, 1773. Detalhe.

O soberano ordenou a criação de uma residência oficial que fosse "como a gloriosa Versalhes" e, assim como fez Luís XIV, forneceu ele próprio os primeiros desenhos do conjunto. Até 1725, três arquitetos, o alemão Johann Friedrich Braunstein, o francês Jean-Baptiste Alexandre Le Blond (1679-1719), aluno de Le Nôtre, e o italiano Nicolò Michetti (1675-1759) sucederam-se na construção dos edifícios e do grandioso jardim.

O palácio principal foi posicionado sobre o único monte da área, e de sua fachada principal saía, em direção ao mar, um exuberante sistema de cascatas combinadas a estátuas, tendo no centro a espetacular fonte dourada de Sansão, na qual o herói é representado vencendo a luta com um leão, emblema da inimiga casa reinante sueca, a quem Pedro, o Grande, tinha subtraído as terras do Báltico (figura 46). O sistema de águas que desciam a encosta terminava em um canal, axial em relação ao palácio e ortogonal à orla, que constituía o acesso por via marítima ao complexo. Dos dois lados do canal desenvolvia-se o jardim, com *parterre* e bosques acompanhados de fontes e jogos de água inspirados no mito de Netuno, expressão simbólica do reino marítimo que o czar pretendia conquistar com sua

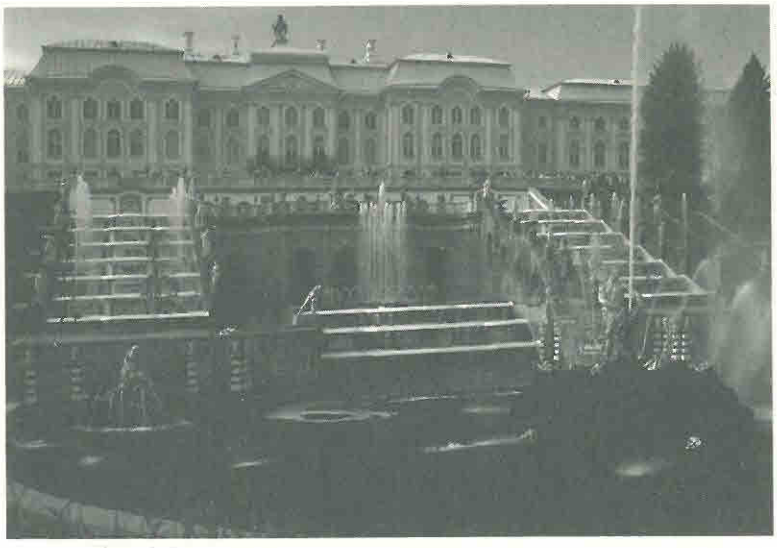


Figura 46
São Petersburgo, Palácio de Péterhof, cascatas com a Fonte de Sansão.

nova frota. Ali se encontravam outros edifícios menores: o pequeno palácio de *Monplaisir*, situado na proximidade da orla, o pavilhão do *Ermitage*, os palácios de *Marly* e da *Orangerie* (figura 47). Um segundo jardim, chamado superior, fronteava em um ponto mais elevado, com um grande *parterre*, a fachada sul do palácio, onde acontecia o acesso por terra.

A inauguração oficial aconteceu em 1723 e, naquela ocasião, o embaixador francês, escrevendo ao seu soberano Luís XIV, contou que Pedro, o Grande, tinha se aproximado dele para desejar que o rei da França "tivesse em Versalhes uma vista tão fantástica quanto se tinha ali em Péterhof, onde, de um lado, o panorama se abria para o mar e [para a fortaleza] de Kronstad e, de outro, via-se São Petersburgo".

A concorrente dinastia reinante dos Vasas realizou sua própria Versalhes nas cercanias de Estocolmo, em *Drottningholm* (figura 48). O palácio ajardinado da realeza sueca foi construído a partir de 1660, por desejo da rainha Hedvig Eleonora. Nicodemus Tessin, o Velho (1615-1681), desenhou o edifício, enquanto o jardim foi obra de seu filho Nicodemus Tessin, o

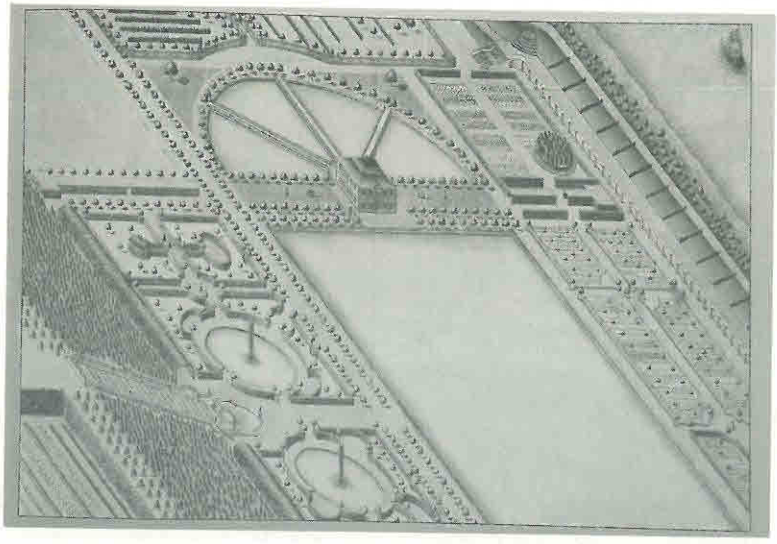


Figura 47
Pierre De Saint-Hilaire, *O Pavilhão de Marly no complexo de Péterhof*, desenho, 1774.

Figura 48
Drottningholm, vista do parque.

Jovem (1654-1728), que em suas várias viagens tinha estado na França e conhecido Le Nôtre, de quem tinha se tornado aluno no estudo dos jardins. O desenho para o parque, criado a partir de 1681, parece inspirar-se no esquema de Vaux, ainda que reproduzido em dimensões muito mais modestas.

Na Itália, entre os complexos que renderam tributo explícito a Versalhes, emergem os da *Venaria Reale* em Turim e do Palácio Real de *Caserta*.

O primeiro surgiu da decisão do duque de Savoia, Carlos Emanuel II, por volta de 1660, de edificar para a corte uma nova residência de caça. A escolha do local, nas proximidades da capital *sabauda*,[2] foi de fato determinada pelas suas características ambientais, particularmente adequadas à prática venatória. Começou então uma imponente operação de redesenho territorial, que viu também a remodelação de um povoado existente, para que participasse do programa geral. O projeto do conjunto foi encomendado a Amedeo de Castellamonte (1610-1683), arquiteto da corte, que moldou o vilarejo de Venaria, fazendo com que fosse atravessado em todo o seu comprimento pela estrada retilínea que levava ao palácio, chamado *Reggia di Diana*. O mesmo eixo continuava para além do palácio, atravessando o jardim posterior e alcançando, em seu término, o parque venatório de *La Mandria*: um conjunto, sem soluções de continuidade, de cenografias ambientais e arquitetônicas unidas em um único grande complexo monumental. O palácio real foi edificado entre 1660 e aproximadamente 1675, mas depois foram retomados trabalhos de ampliação em várias fases, e deles participou também Filippo Juvarra (1678-1736).

Os jardins previam uma sucessão de cenas monumentais e eram articulados em um *Parque Baixo*, que se desenvolvia aos pés do palácio real na adjacência de um curso de água, com grutas e ninfeus, e um *Parque Alto*, colocado em eixo com o palácio. Essa última área verde começava com um *parterre* florido, descia com rampas até a fonte monumental chamada *Templo de Hércules*, da qual partia um longo e estreito canal navegável que levava a um viveiro de peixes de forma lobulada, no centro do qual, sobre uma ilhota, erguia-se um pequeno edifício chamado *Templo de Diana* (figura 49). Entre as construções colocadas na adjacência do palácio real havia a *Citroniera*, admirável edifício para a proteção das plantas cítricas, de

[2] Ou seja, Turim sob o domínio da Casa de Savoia [N. T.].

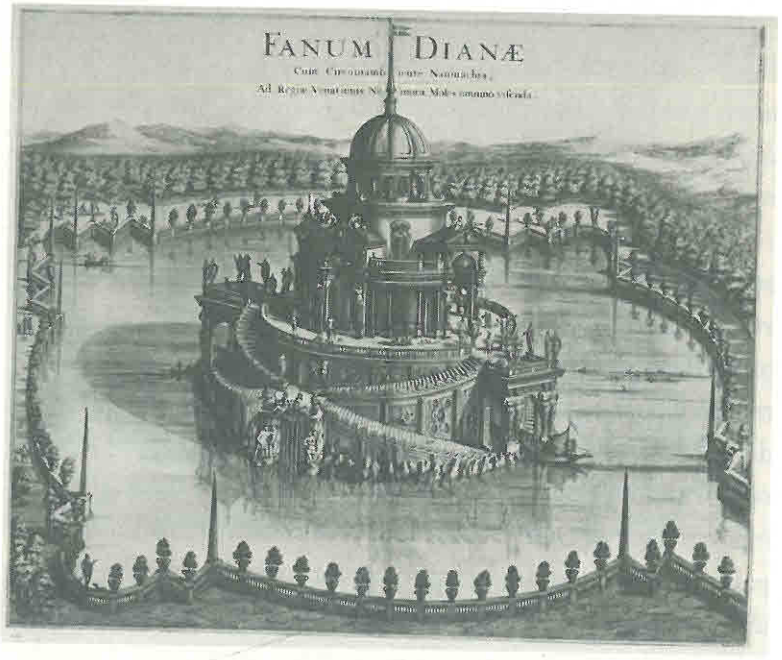


Figura 49
Templo de Diana em Venaria Reale (em Theatrum Sabaudiae, 1682).

dimensões monumentais e ornamentado com estátuas alegóricas, que não apenas tinha a função de guardar as numerosas laranjeiras distribuídas nos jardins, mas ainda servia de passeio nos dias invernais.

Para o Palácio Real de Caserta, Luigi Vanvitelli (1700-1773) implantou seu projeto, encomendado por Carlos III de Bourbon, sobre um eixo perspéctico que tinha início em uma grande avenida arborizada proveniente de Nápoles e por meio da qual se chegava a uma praça oval colocada diante do monumental palácio quadrangular (figura 50). O eixo compositivo continuava para trás do palácio real, atravessando um grandioso parque que subia a encosta da colina e que foi realizado a partir de 1752, com a intervenção de Carlo Vanvitelli (1739-1821), filho de Luigi, que continuou a direção dos trabalhos após a morte do pai. Esse eixo era estruturado em uma zona plana de *parterre* contornada por bosquetes e prosseguia com uma longuíssima sequência de

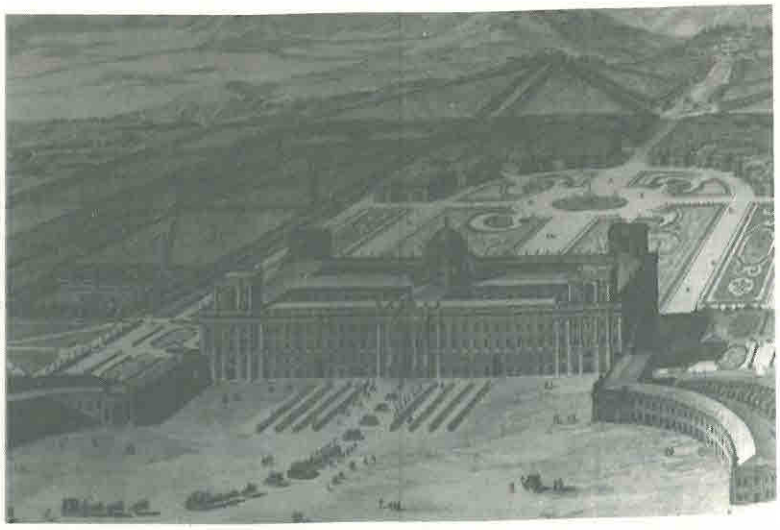


Figura 50
Vista do Palácio Real e do jardim de Caserta (em Luigi Vanvitelli, *Dichiarazione dei disegni del Real Palazzo di Caserta*, 1756).

fontes e tanques postos em cotas progressivamente mais elevadas, constituindo a forma de uma gigantesca corrente de água, que pela sua dimensão surge ilusionisticamente como um longo canal estendido sobre uma superfície inclinada (figura 51). O sistema era alimentado por uma romântica cascata cercada por bosques, na qual a água descia entre as rochas até verter em um tanque, de onde emergiam dois grupos estatuários. A água da cascata, por sua vez, era levada até o parque por meio de um arrojado aqueduto com longos trechos de galerias e viadutos.

Nos palácios reais europeus, a presença dos grandes jardins, das matas geometrizadas que cingiam as moradias reservadas ao reinante, constituía uma espécie de confirmação de sacralidade para aqueles lugares excepcionais e para quem residia ali. No entanto, um novo país que não tinha rei, uma república que havia pouco tempo tinha lutado uma guerra de independência para se libertar do poder de um soberano distante, também escolheu configurar seu complexo arquitetônico mais emblemático, a cidade capital, de acordo com um arranjo compositivo que ainda ecoava a régia lição de Le Nôtre.

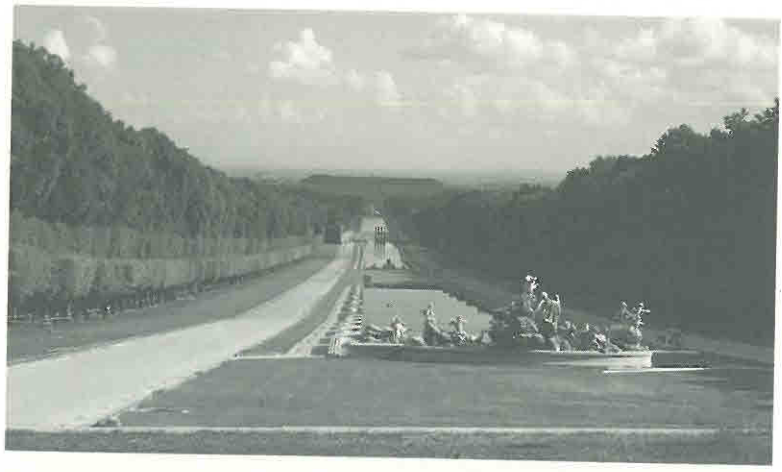


Figura 51
Palácio Real de Caserta, sequência de tanques de água ao longo do eixo central do parque.

É o caso dos Estados Unidos, onde, para solenizar a sede da autoridade do parlamento e do presidente, a capital federal Washington, se recorreu a um plano urbanístico inspirado na implantação de Versalhes. Quem o desenhou foi Pierre Charles L'Enfant (1754-1825), um francês de nascimento que havia chegado às colônias norte-americanas para apoiar a Guerra da Independência ali em curso. Como soldado, lutou valorosamente e, na última parte da guerra, reuniu-se ao séquito do general Washington. Assim, quando em 1791 o parlamento da nova nação votou pela construção da nova capital em um sítio agreste ao longo do curso do rio Potomac, foi ao francês naturalizado que pediram um desenho para a organização territorial geral. Para dar forma àquele lugar altamente simbólico, L'Enfant recorreu aos princípios que ele mais conhecia a fim de alcançar um efeito de grandiosidade: os do complexo de Versalhes. Criou um enorme *tapis vert* em forma de L, que se estendia entre dois focos: o Capitólio, sede do parlamento, e a residência do presidente. Em seu ponto de cruzamento, ambos os braços do L se defrontavam com o rio, que evocava a lembrança do *Grand Canal*, enquanto dos centros de poder se irradiavam *pattes d'oie* constituídas por longas alamedas que dividiam o regular tecido urbano (figura 52).

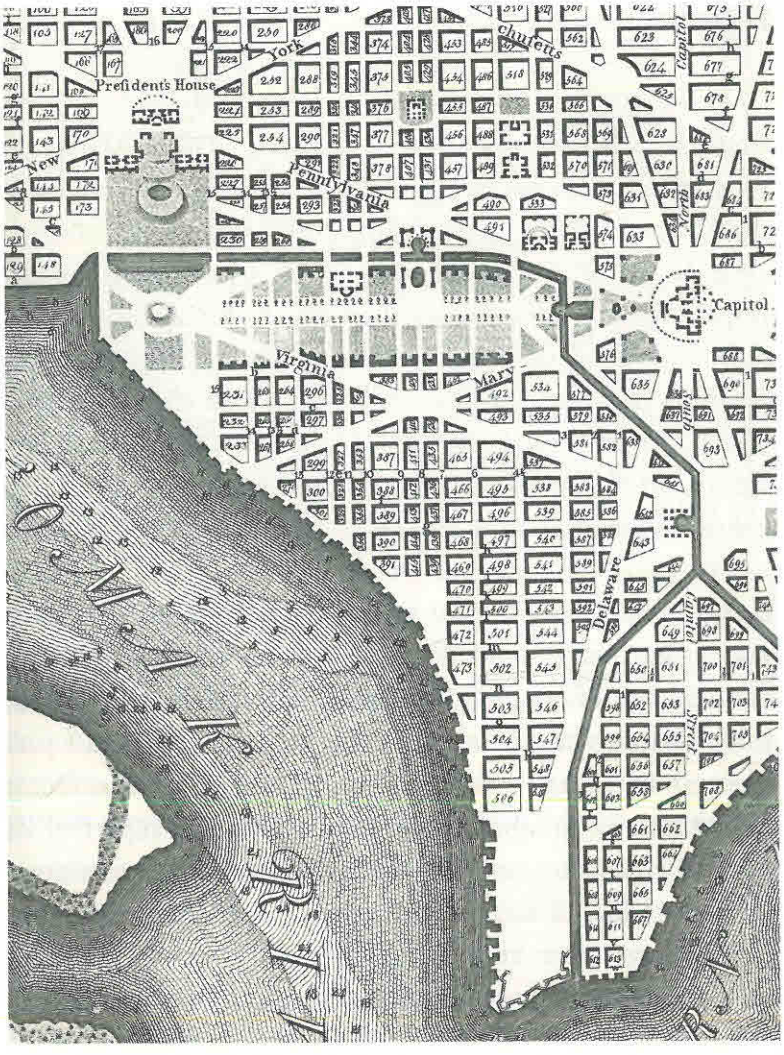


Figura 52
Andrew Ellicott, *Mapa com o traçado do Plano de Washington*, gravura em metal, 1792.

Por causa de graves dissensões, L'Enfant colaborou apenas brevemente para a realização efetiva da cidade, e seu plano foi muito simplificado; mas a ideia de considerar a cidade uma representação simbólica do poder permaneceu, e ainda hoje Washington é caracterizada por uma estrutura urbana central, o *Mall*, que confere a todos os edifícios que o envolvem, da Casa Branca à sede do Congresso, uma aura de solene majestade.

A tratadística sobre o jardim

Desde as últimas décadas do século XVII, a grande maneira francesa de desenhar jardins se impôs sobre a italiana e foi imitada pelos príncipes da Europa; isso aconteceu também em razão da publicação de alguns tratados que difundiram seus estilemas.

Antes da criação de Versalhes, dois textos redigidos por respeitáveis jardineiros divulgaram o estilo francês do período clássico. Trata-se de *Théatre des plans et jardinages* (1652), obra póstuma de Claude Mollet (1563-1650), e *Le jardin de plaisir* (1651), de seu filho, André Mollet (?-1665). Os progressos obtidos além dos Alpes pelas técnicas agrícolas foram objeto do volume *Instruction pour les jardins fruitiers et potagers*, escrito por Jean-Baptiste de La Quintinie (1626-1688) e publicado postumamente em 1690. O autor era célebre em sua época não apenas por ter cuidado das plantações de Versalhes, mas também por ter criado o *Potager du Roi*, a "Horta do Rei", admirável jardim de culturas realizado à margem do grande parque real (figura 53). A horta-pomar, que abastecia de produtos frescos a mesa do soberano, estendia-se por uma superfície de 8 ha e era geometricamente subdividida em 29 compartimentos ordenados em níveis diferentes e circundados por muros, para proteger as culturas e oferecer condições adequadas ao cultivo de espécies vegetais também exóticas.

Mas o tratado que codificou e difundiu o ornamentado estilo compositivo criado por Le Nôtre foi *La théorie et la pratique du jardinage*, publicado de forma anônima em 1709, contudo sendo da autoria de Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville (1680-1765), escritor e naturalista. Se Versalhes parecia uma realização única e irrepetível, esse tratado sobre a arquitetura dos jardins se tornou o instrumento para a réplica, em escala mais modesta, do parque do grande soberano: ele contém, de fato, vários exemplos de jardins desenhados de acordo com o novo gosto, com dimensões compreendidas entre 9 ha e 25 ha.

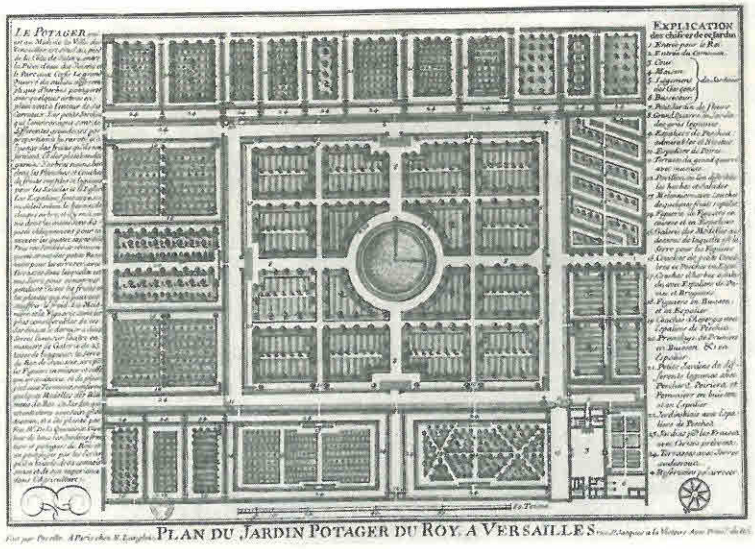


Figura 53
Família Perelle, *Planta da Horta do Rei em Versalhes*, gravura em metal, 1690.

Até a metade do século, a obra constituiu um manual prático para o desenho das arquiteturas verdes, especialmente pelas ilustrações que o acompanhavam e que apresentavam modelos sintéticos daquela poética: pranchas com projetos nos quais os estilemas dos jardins cortesãos eram aplicados a contextos relativamente mais reduzidos. As soluções-tipo exemplificavam as características essenciais do jardim francês: a visão axial, o *parterre* muito perto do palácio e ao qual segue a fonte central, o longo espelho-d'água com bosques laterais em cujo interior existem pequenas alamedas e salas verdes.

Além de modelos planimétricos, o tratado incluía pranchas com exemplos de moldagem artificial da vegetação: densos muros verdes, arcadas leves, pórticos monumentais, sequências de arbustos transformados em cubos, esferas, pirâmides, cones, associados entre si com arranjos variados. Formas através das quais as plantas se abstraíam do reino vegetal e se tornavam pura arquitetura.

Dézallier d'Argenville elencava cinco tipologias diferentes de *parterre*, sendo o *parterre de broderie*, "*parterre* bordado",

destinado a maior sucesso, com suas decorações vegetais que se elevavam de um fundo de areia ou pedrisco colorido e formavam elegantes arabescos inspirados no desenho de folhas e ramagens. O autor considerava fundamental o emprego da *palissade*, "paliçada", parede vegetal utilizada para delimitar arranjos horizontais como os *parterres*. Essas fachadas naturais, predominantemente feitas com mudas de *Carpinus betulus* L. plantadas muito próximas, eram podadas para formar sebes compactas ou paredes verdes nas quais se abriam séries de janelas e arcadas (figura 54).

A obra de Dézallier d'Argenville continha, além disso, informações sobre os procedimentos técnicos para transpor as figuras geométricas nos jardins. Na segunda edição, um novo capítulo foi inteiramente dedicado à hidráulica, ciência indispensável para controlar as grandes quantidades de água empregadas. O tratado teve um sucesso extraordinário e foi republicado várias vezes com acréscimos e ampliações; em 1712 saiu a edição inglesa e, em 1731, a alemã.

Nessa obra se inspiraram vários autores que apresentaram os jardins de regiões específicas na Europa. É o caso, por exemplo, da obra de Marc'Antonio Dal Re (1697-1783), impressa em Milão, em 1726, com o título *Ville di delizie o siano palaggi camparecci nello stato di Milano*[3] (figura 55). Trata-se de uma coleção de imagens, que teve uma sequência em 1743 com um segundo volume, documentando 21 vilas ajardinadas no território milanês. No entanto, o livro não continha apenas vistas, mas também plantas e pranchas técnicas de detalhes que apresentavam minuciosamente os jardins, divulgando um quadro de grande homogeneidade estilística, que asssegurou a posterior filiação ao gosto francês.

[3] A primeira parte desse título pode ser traduzido aproximadamente por Vilas de prazer, ou seja, palácios de campo no estado de Milão. O termo 'delizia' comparece na história da arte em referência a moradias senhoriais em que arquitetura e natureza se combinavam para criar agradáveis locais de lazer e descanso [N. T.].

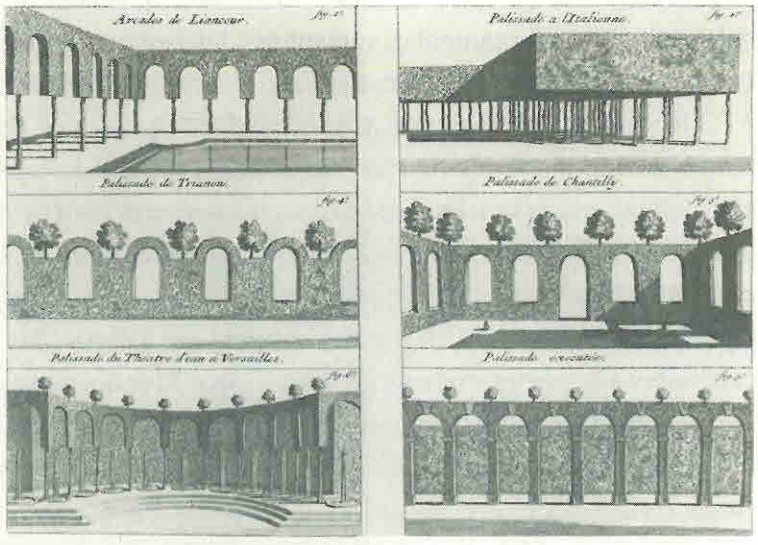


Figura 54
Diferentes modos de formar palissades (em Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville, *La théorie et la pratique du jardinage*, 1709).

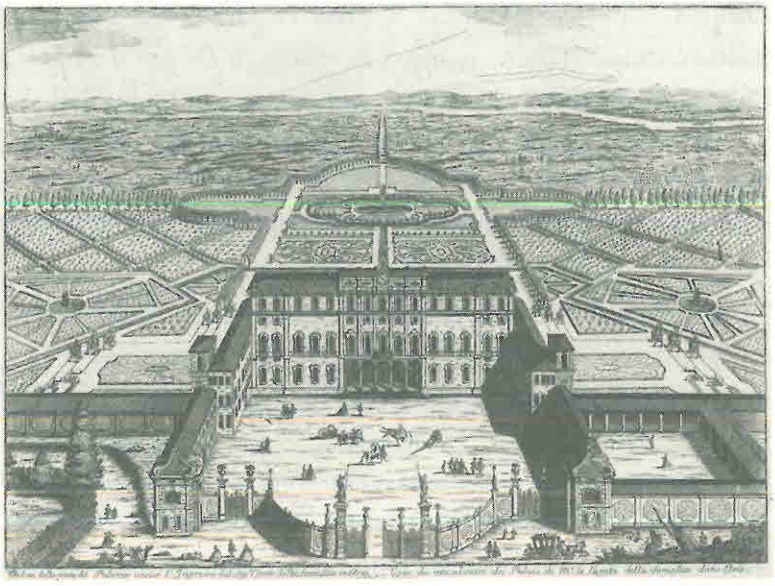


Figura 55
Vila Somaglia em Orio (em Marc'Antonio Dal Re, *Ville di delizie*, 1743).

O colecionismo florístico

O século XVII não foi apenas o período do nascimento do jardim de acordo com o gosto francês, mas também aquele em que se consolidou o colecionismo, voltado sobretudo à flora

exótica, aos exemplares estranhos e incomuns. A paixão pelo cultivo de plantas ornamentais suplantou o interesse pelas espécies terapêuticas que havia caracterizado o século precedente.

O fenômeno acompanhava a modificação do panorama botânico do mundo ocidental, ampliado pela chegada de espécies vegetais até então desconhecidas, chegadas das Américas, das terras do Império Otomano, da Ásia central e oriental. As plantas exóticas, sobretudo aquelas mais sugestivas pela forma e pela cor das flores, foram procuradas para ser aclimatadas e cultivadas. Os tagetes e os nastúrcios do Novo Mundo, a cana-da-índia do Oriente e, sobretudo, as plantas bulbosas, como as coroas-imperiais, os íris, os lírios, os narcisos e as tulipas, começaram a enriquecer os jardins europeus.

Em 1663, foi publicado em Roma, por obra do jesuíta e naturalista sienense Giovanni Battista Ferrari (1582-1655), um célebre tratado sobre o cultivo das flores, o *De florum cultura*, que já em 1638 teve uma segunda edição em língua italiana. O livro, ilustrado por grandes artistas, trata da conformação dos canteiros para plantas floríferas, descreve plantas exóticas como a tulipa, o jasmineiro-árabe e três variedades de hibisco, de flores simples e duplas, que na época foi considerado uma curiosa variedade de rosa (figura 56). Ali se encontram conselhos sobre o modo de produzir inflorescências duplas, compor buquês e dar às flores cores artificiais. Nos jardins dos Medici, experimentou-se a aclimatação das batatas, apreciadas pela beleza da flor, e do abacaxi, ambos provenientes das Índias Ocidentais. Em Roma, multiplicaram-se os jardins particulares que exibiam raridades exclusivas. Os *Horti Farnesiani*, situados no Monte Palatino e criados desde a metade do século XVI pela família Farnese, se tornaram um prestigioso centro botânico frequentado por estudiosos. Com o título de *Exactissima descriptio rariorum quarundam plantarum*, foi impressa em 1625 uma monografia que constituía o catálogo das espécies exóticas cultivadas naquele jardim, assinada pelo médico

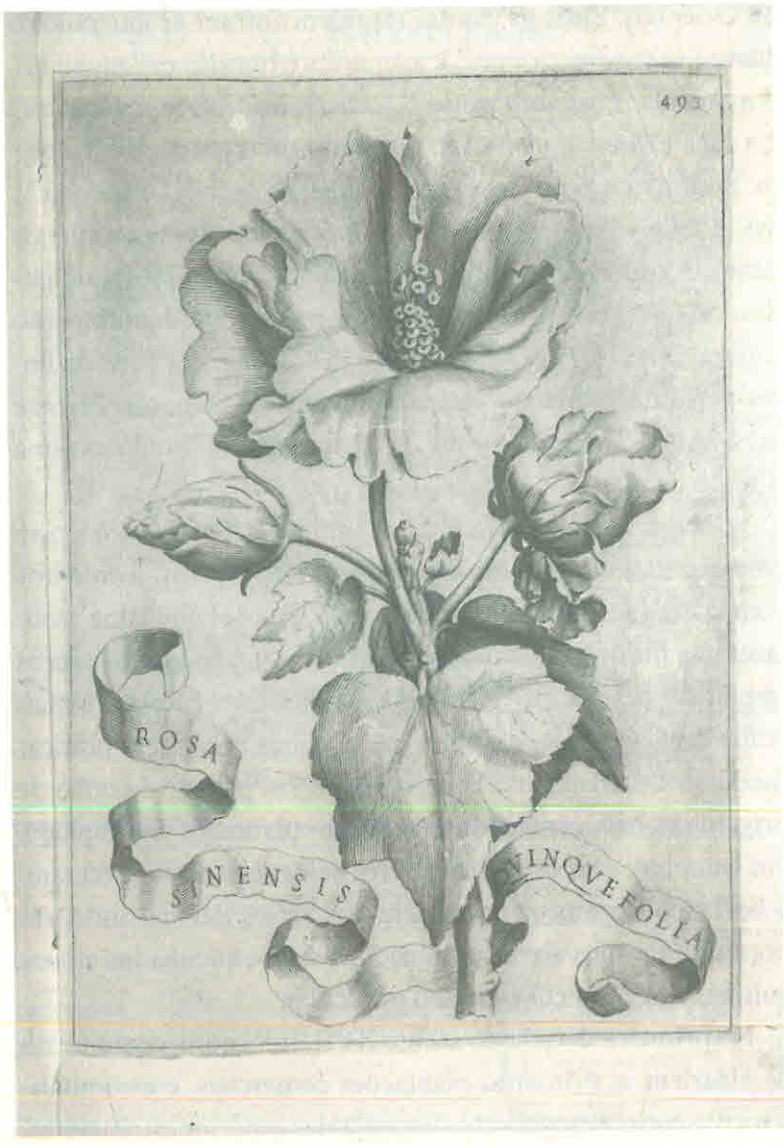


Figura 56
Rosa sinensis quinquefolia (em Giovanni Battista Ferrari, *De florum cultura*, 1633).

Tobia Aldini, mas atribuída ao professor de botânica Pietro Castelli (1574-1662). A obra contém acuradas ilustrações que representam o porte e os detalhes morfológicos das plantas; na nomenclatura botânica, a especificação do local de origem é frequentemente reduzida ao simples atributo de "Indica", termo que atesta uma proveniência genérica das Índias Ocidentais

ou Orientais. Entre as plantas raras, encontram-se ilustrados o agave (*Agave americana* L.), a amarílis (*Amarilis belladona* L.), o maracujá (*Passiflora edulis* L.), chamado "*Maracot Indicum*", e a iuca (*Yucca aloifolia* L.). O estudo mais amplo diz respeito, porém, a uma mimosa, a esponjeira (*Acacia farnesiana* L. Willd.), cuja semente tinha sido levada para Roma da ilha de Santo Domingo em 1611, para ser plantada justamente no jardim dos Farnese, do qual a espécie tomou sua denominação (figura 57). Depois de três anos, o arbusto recobriu-se de flores perfumadíssimas e, em 1624, o cardeal Odoardo Farnese presenteou-o ao grão-duque da Toscana, começando assim a difusão da planta.

A abertura dos horizontes geográficos fomentou o gosto pelo excêntrico e pelo extravagante no século XVII, dando origem a uma verdadeira paixão por todas as plantas que trouxessem a indistinta atribuição de exóticas, fazendo seus preços chegarem a cifras insensatas, como aconteceu com as tulipas. Antes do Seiscentos, a família botânica das tulipas era praticamente desconhecida na Europa, tendo sua principal região de origem na Ásia central. Bulbos foram plantados no Topkapi, em Istambul, e ali os embaixadores ocidentais os conheceram; o botânico Clusius os introduziu nos Países Baixos, onde, em presença de solos arenosos particularmente adequados ao seu cultivo, vingaram com sucesso particular.

Na primeira década do século XVII, iniciaram-se em torno de Haarlem as primeiras plantações comerciais, concomitantemente com o surgimento da moda das espécies estrangeiras. Nos primeiros tempos, a produção concernia a plantas que, como acontece na natureza, produziam flores de uma única cor. Mas os cultivadores holandeses, tecnicamente muito avançados, começaram experimentos de hibridação, obtendo cruzamentos bicolores que apresentavam flamejamentos, matizamentos, modificações provocadas propositadamente para conferir maior valor à planta. Em breve, o fenômeno migrou da

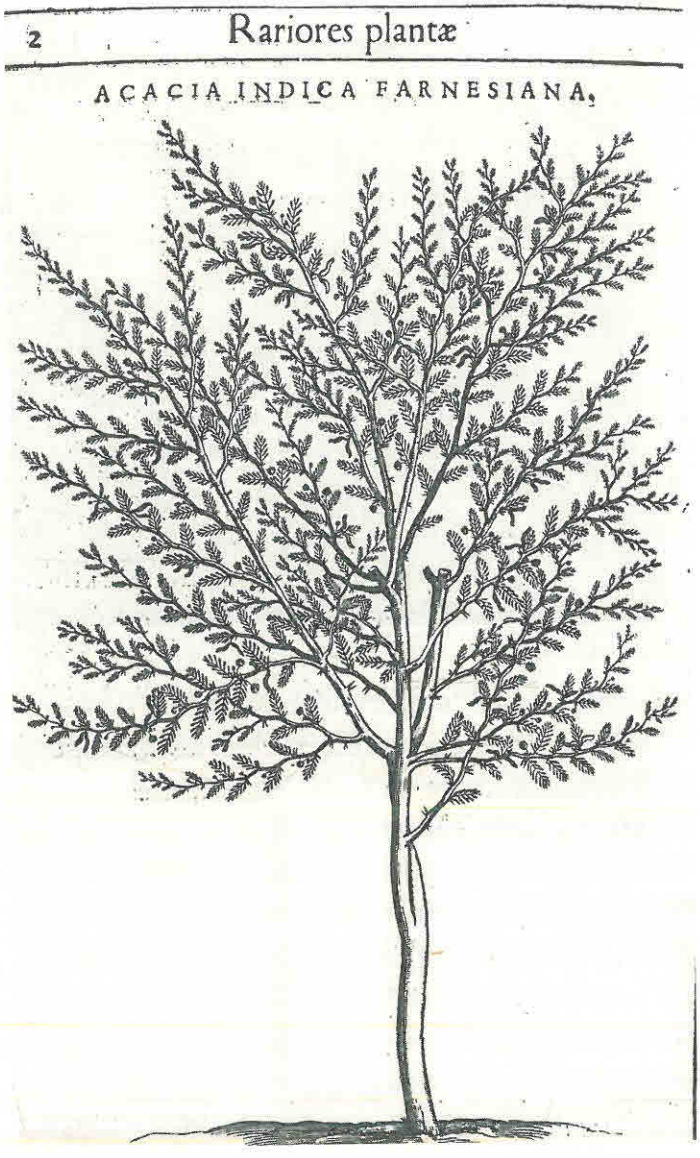


Figura 57
Acacia indica farnesiana (em *Exactissima descriptio rariorum quarundam plantarum*, 1625).

horticultura para o mercantilismo: comerciantes de Amsterdã publicaram seus catálogos de bulbos de tulipas, que foram difundidos entre os colecionadores europeus (figura 58). Por causa da grande procura, os preços subiram vertiginosamente, enquanto os cultivadores competiam na busca da obtenção de

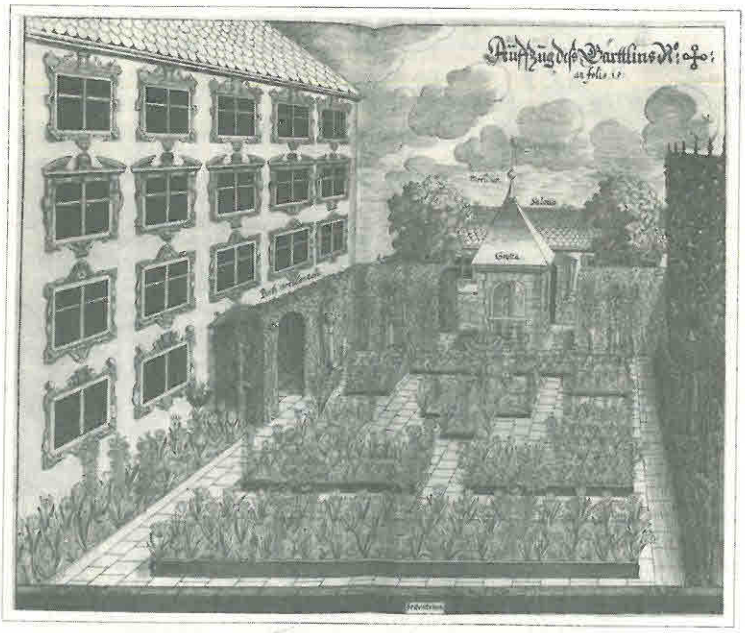


Figura 58
Jardim de tulipas e plantas bulbosas (em Joseph Furttenbach, Architectura privata, 1640).

variedades sempre novas: multicoloridas ou de flores brancas e azuis que imitavam porcelanas chinesas. Transformando-se em verdadeira mania, as tulipas floresceram não apenas nos jardins, mas sobre os tecidos, nas decorações da mobília doméstica, nos azulejos das famosas manufaturas cerâmicas de Delft, nas pinturas de tema floral.

Na década de 1630, a especulação chegou às alturas, e poucos bulbos das variedades mais raras podiam valer o preço de um edifício inteiro. No entanto, logo, porém, verificou-se que, com o tempo, as plantas perdiam as suas características mais singulares e sofisticadas: as apreciadíssimas formas estriadas eram provocadas por um vírus, na época obviamente desconhecido, que minava a vitalidade do bulbo e não produzia os mesmos efeitos em gerações sucessivas da mesma planta. Em poucos anos, aquele mercado artificialmente inchado explodiu, arruinando quem havia arriscado mais; mas os holandeses, nesse meio-tempo, tinham assegurado um domínio comercial sobre a produção das flores de tulipa que perdura até hoje.

7

As culturas asiáticas: metafísica da natureza

Paisagens do arroz

A localização do território geográfico específico de origem do arroz ainda é um tema de discussão por causa da antiguidade dessa planta e do longo tempo em que várias espécies silvestres, da qual derivaram as cultivadas, puderam se difundir em direção a regiões também muito distantes entre si: Ásia, Austrália, África, América do Norte. É certo, porém, que a domesticação do arroz representou uma das maiores conquistas, uma vez que os grãos produzidos por essa planta constituíram o alimento do maior número de seres vivos em toda a história humana.

O arroz é um cereal da família das gramíneas; a espécie cultivada mais difundida é hoje o chamado arroz comum asiático (*Oryza sativa* L.), enquanto na África Ocidental historicamente se cultiva, em quantidade muito menor, uma espécie local (*Oryza glaberrima* Steud.). A domesticação desse vegetal, que necessita de terrenos úmidos e de clima quente para seu crescimento, talvez tenha acontecido em várias zonas, mas é no sudeste da Ásia, em uma vasta região em forma de meia-lua, que corre da Índia às Filipinas, banhada pelas chuvas monçônicas, que se concentram os testemunhos mais antigos.

Figura 1
Kyoto, jardim Ginkaku-ji, "Pavilhão de Prata". Detalhe do saibro desenhado.

A primeira forma de cultivo diretamente no solo, aconteceu em terrenos subtraídos às florestas, por sua vez abandonados quando empobrecidos demais pelo uso. Mas foi no sul da China, no correr do segundo milênio antes de Cristo, que foi aper-

feiçoado o método de cultivo mais eficaz, capaz de multiplicar a produtividade; deixavam-se crescer as mudas por cerca de um mês, muito próximas, em uma área de sementeiras, para serem depois transferidas à mão para terrenos artificialmente inundados com água da chuva ou retirada de rios vizinhos. Esses campos sofriam um prolongado processo de tratamento: eram arados com relhas puxadas por búfalos, fertilizados com materiais orgânicos e, no período do crescimento do arroz, mantidos constantemente sob o véu de água; no momento da colheita, retirava-se a água pelo mesmo sistema de canais e eclusas com os quais tinha sido conduzida (figura 2).

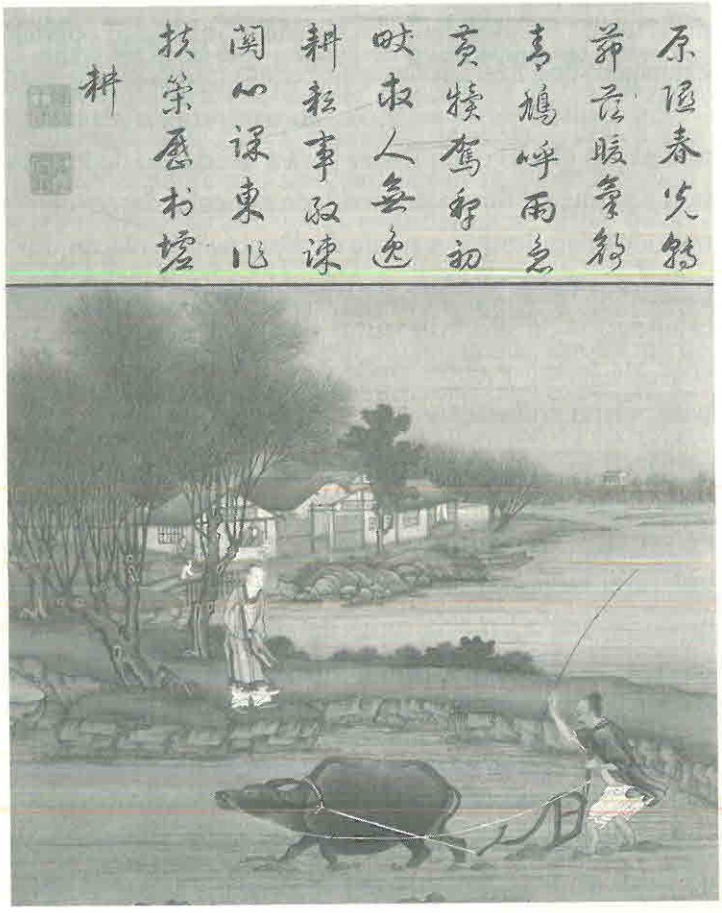


Figura 2
Anônimo, Yongzheng, imperador da China, arando um campo de arroz em vestes de camponês, pintura sobre seda, século XVIII.

Da China, populações de migrantes levaram essa modalidade de cultivo que utilizava terrenos alagados para as Filipinas, a Indonésia, a Coreia e, dali, para o Japão, onde o arroz foi introduzido ao redor do século III a.C. No Oeste, o cultivo úmido foi adotado na Índia; foi desse país que os integrantes da expedição de Alexandre levaram as técnicas para a Grécia, de onde se estendeu para o Norte da África e partes da Europa meridional, como a Sicília. Todavia, na área mediterrânea esse sistema de cultura nunca foi muito favorecido, mesmo porque a presença dos campos alagados foi associada à difusão de uma praga das zonas úmidas, a malária, que o saber médico acreditava provir dos miasmas exalados das áreas pantanosas. Assim, a partir do século XVI, portarias específicas vetaram o cultivo do arroz na proximidade das cidades e iniciaram operações de drenagem que fizeram desaparecer as condições adequadas.

Em muitos países asiáticos, ao contrário, o alagamento artificial das glebas delimitadas para a produção do arroz se tornou a principal forma de atividade agrícola: desenvolveram-se métodos para limitar a perda de água na percolação dos solos, refinaram-se as técnicas de transplantação, aperfeiçoaram-se calendários de procedimentos ligados à passagem das monções, de forma a obter, onde as condições climáticas permitiam, várias colheitas ao ano (figura 3).

Pelo extraordinário papel que assumiu, o cultivo do arroz tornou-se muito mais que uma prática agrícola ou uma fonte de calorias: transformou-se antes em uma cultura difundida que uniu os povos do Oriente que a praticavam e que viram nesse vegetal a própria fonte da vida. Em muitas línguas, os termos "arroz", "agricultura" e "comida" são sinônimos. No hinduísmo e no budismo, esse produto da terra é a comida dos deuses, objeto de oferta ritual; para o xintoísmo japonês, o primeiro imperador encarnou o deus da planta do arroz.

Das margens dos grandes rios chineses, a forma de cultivo do arroz se propagou ao longo de outros cursos de água asiá-

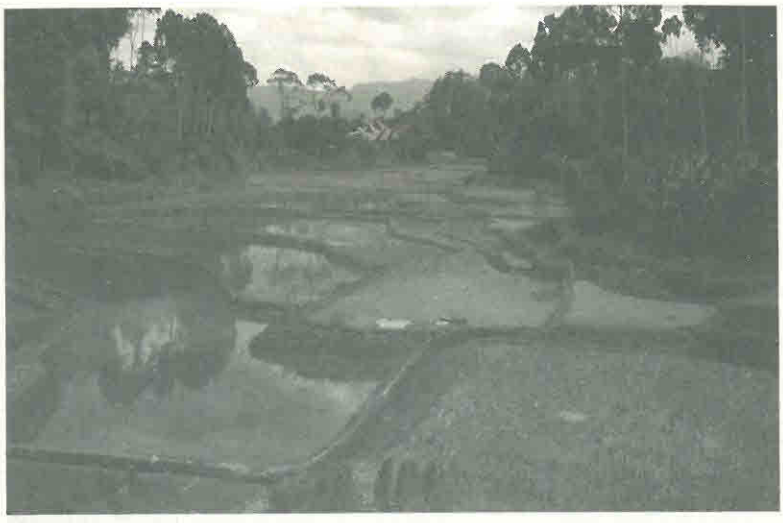


Figura 3
Sulawesi (Indonésia), arrozal plantado em um terreno subtraído à floresta.

ticos, como o Mekong e o Ganges. As populações agrícolas locais, aproveitando as monções que, por alguns meses, traziam grande quantidade de chuva, cobriram de arrozais até os ambientes aparentemente não adequados: por meio de intervenções de transformação ambiental, estenderam o cultivo úmido das planícies às colinas e às próprias montanhas (figura 4). Fizeram-no perfilando terrenos mesmo íngremes e colocando ali pequenos campos fechados por barreiras que, em forma de terraços, se distribuíam sobre vertentes mais bem expostas. Essas eram irrigadas pela água proveniente de rios ou recolhida durante a estação das chuvas, e progressivamente liberada de modo a cobrir, pela ação da gravidade, a sequência das plataformas. Esse método de cultura do arroz transformou inteiramente a paisagem, esculpindo as montanhas e reverdecendo ambientes estéreis.

A civilização hidráulica dos khmers

A prática do alagamento artificial dos campos de arroz imprimiu seu desenho sobre vastas regiões agrícolas da Ásia. As

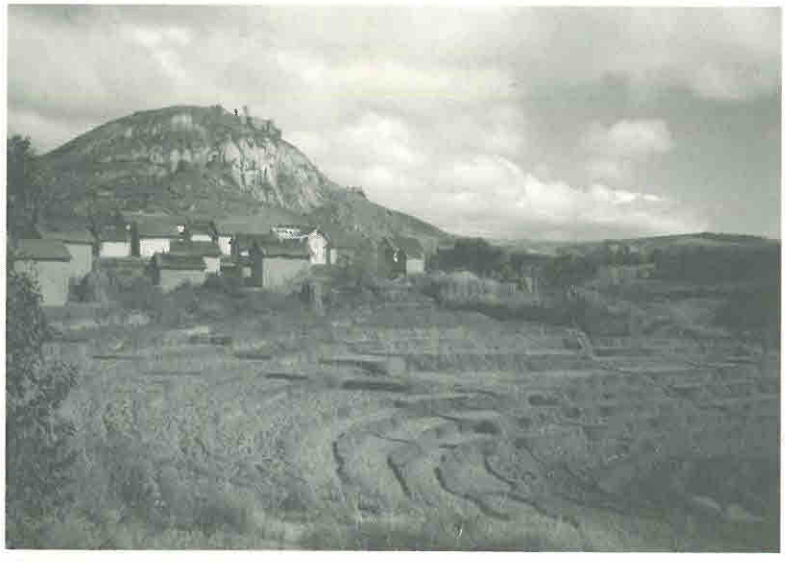


Figura 4
Madagascar, arrozal em terraços.

obras de engenharia ambiental que foram necessárias para predispor os lugares a essa cultura levaram também ao nascimento de civilizações cuja coesão vinha justamente da capacidade de controle hidráulico.

Entre os séculos IX e XV, o Camboja abrigou o mais poderoso e opulento império do Sudeste Asiático, o dos khmers, que tiveram sua capital em Angkor. Foi no território em torno da cidade, cuja população devia ser a de uma grande metrópole, que por decisão dos soberanos se criou um ambiente artificial baseado na gestão da água. A falta de uma verdadeira documentação histórica e o tempo transcorrido conspiraram para apagar aquelas obras geniais, mas os vestígios de uma transformação total da paisagem, por meio da qual a civilização khmer prosperou por quinhentos anos, ainda marcam a região.

Angkor se desenvolveu em uma planície de aluvião situada nas proximidades da margem norte do Tonle Sap, o "Grande Lago", um imenso espelho-d'água voltado para o centro do atual Camboja e alimentado por rios provenientes da cadeia do

Himalaia e pelas chuvas. No período de verão, em concomitância com o derretimento da neve e a passagem das monções, a extensão de sua superfície aumenta de maneira impressionante, passando de 3 mil para 10 mil km². Naquela estação, o espelho-d'água transborda para um vasto tanque circunstante, para depois se retirar na estação seca. Esse processo torna as águas muito piscosas e foi por esse motivo que a capital khmer foi colocada perto da margem da cheia anual. A água era preciosa também para o cultivo do arroz, que era, como ainda é, o principal alimento da população (figura 5). Desde épocas antigas, os habitantes da região aprenderam a utilizar aquele poderoso ciclo anual, construindo barragens e canais. Com o tempo, as técnicas se refinaram e permitiram a realização de grandiosos projetos de engenharia, por meio dos quais foi criado um sistema de regulação hídrica que eliminou o perigo das inundações e favoreceu o desenvolvimento de Angkor (figura 6).

No limite da área inundável, construíram-se os imponentes *barays*, elemento-chave da hidráulica khmer. Eram tanques artificiais de grande capacidade, de formas perfeitamente geométricas, retângulos oblongos, de dimensões às vezes colossais (o *baray* situado a oeste da cidade tinha 8 km de comprimento e 2 km de largura). Preenchidos nos momentos de máxima expansão do lago, permitiam alimentar o território nos seis meses da estação seca. Para construir os *barays*, procuravam-se áreas ligeiramente elevadas. A água contida pelas barragens encontrava-se, assim, a uma cota superior em relação aos terrenos circunstantes e, por meio de canais, podia ser facilmente distribuída, simplesmente por gravidade, sobre vastas extensões de território (figura 7). A água era usada para a vida cotidiana da população e para a irrigação dos campos de arroz, que permaneciam sempre submersos e produziam até três colheitas por ano.

Pela importância que assumia, a água desempenhava um papel tanto na vida econômica quanto na vida política e reli-

giosa do povo khmer; os maiores *barays* eram uma demonstração do poder dos reis, mas, ao mesmo tempo, também eram lugares sagrados. Para torná-los espaços solenes, contribuíam tanto o direcionamento, sempre de leste para oeste, o mesmo dos grandes templos, quanto a presença de santuários sobre as barragens ou sobre as ilhas artificiais colocadas nos

Figura 5
Angkor, arrozais nas proximidades do lago Tonle Sap.

Figura 6
Louis Delaporte, *Templo Angkor Wat*, litografia, 1866 (em Marie-Joseph-François Garnier, *Voyage d'exploration en Indo-Chine*, 1873).

tanques. Cinturões de água e fossos perfeitamente quadrados, que serviam de espaços cultuais e reservatórios, igualmente envolviam os complexos templares, como o célebre *Angkor Wat* e a parte mais interna da capital, constituindo, juntamente com os *barays*, um território sacralizado pela água geradora da vida (figura 8).

Figura 7
Angkor, *baray* Sras Srang, século X.

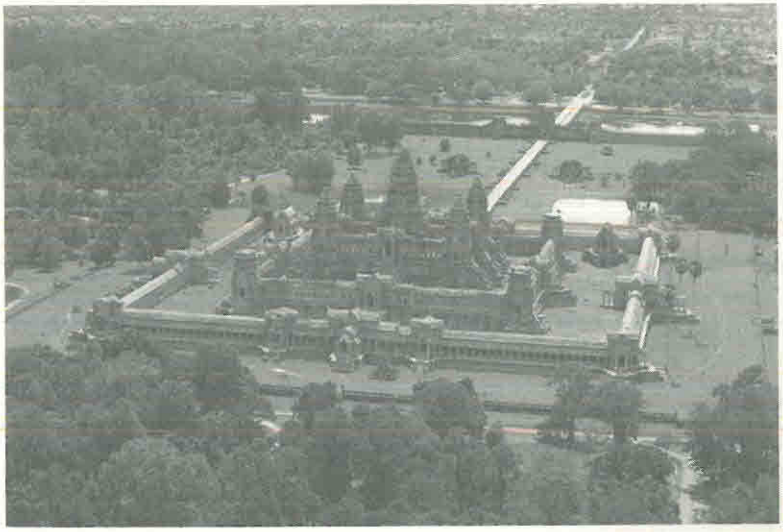


Figura 8
Angkor, Templo Angkor Wat. Vista aérea na época das monções.

Na trama dos tanques e canais ortogonais que desenham a região, a água criou, assim, um tipo de centuriação funcional e religiosa. Por meio do desenho hídrico do território, tentou-se principalmente concretizar um tipo de representação em grande escala da cosmogonia hinduísta, que via as divindades habitarem montes sagrados envolvidos pelo oceano. No centro geométrico de Angkor, o mais importante soberano khmer, Jayavarman VII (1181-1218), mandou erigir o Templo-montanha do *Bayon*, uma evocação do monte Meru, morada divina de cinco cumes; por sua vez, o fosso que circundava a cidade real e os *barays* com suas canalizações emulavam o oceano ancestral (figura 9).

Na região também se encontram verdadeiros santuários da água, como o *Neak Pean*, construído no fim do século XII nas proximidades de um *baray*. É constituído por cinco tanques quadrados, dispostos em implantação cruciforme, o maior deles no centro; esse último abrigava um pequeno templo cir-

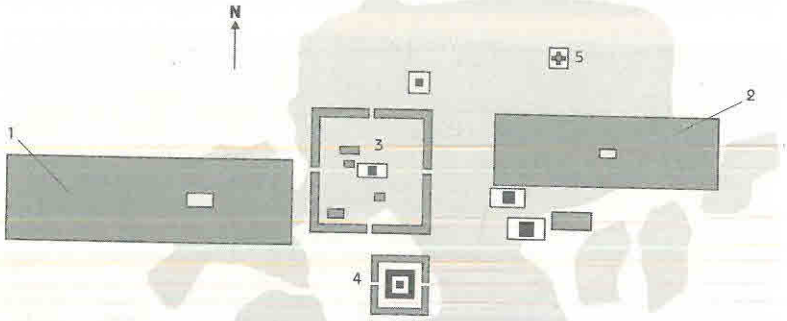


Figura 9
Esquema planimétrico do sítio de Angkor.
1. *Baray* oeste
2. *Baray* leste
3. Cidade real com o Templo do Bayon ao centro
4. Templo Angkor Wat
5. Neak Pean, santuário da água

cular colocado sobre uma ilhota decorada com flores de lótus, a planta das zonas pantanosas, símbolo do budismo. Também velavam pelo pequeno templo duas nagas, esculturas protetoras presentes em todos os artefatos khmer. A naga era uma mítica serpente de muitas cabeças derivada da cultura indiana e associada à água e à riqueza que dela provinha: no movimento espiralado, o animal representava o fluir do líquido, e, no aspecto ameaçador, mostrava-se guardião daquele tesouro (figura 10).

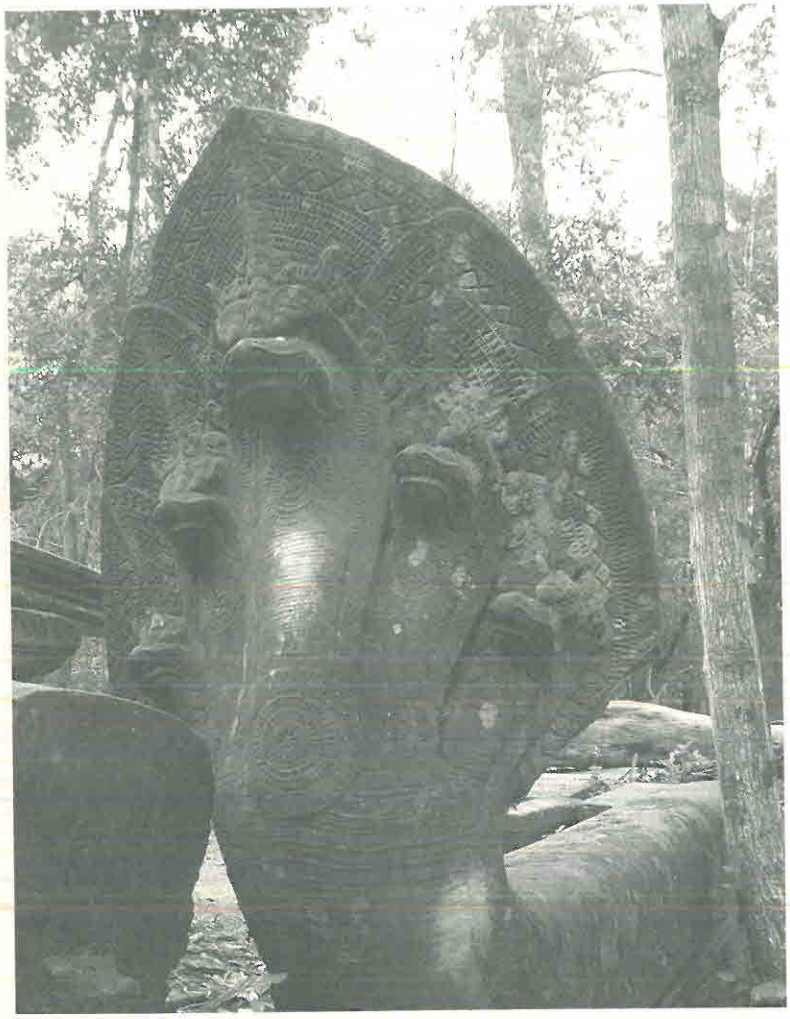


Figura 10
Beng Mealea, escultura representando uma *naga*.

Nas raízes do jardim chinês: o pensamento filosófico e a geomancia

Reluzentes sob o véu de água, animados pelos pássaros, brilhantes pela vegetação verdíssima, ajustados à morfologia do terreno, pontilhados de pequenos bosques de árvores e de bambu, os campos de arroz, cultivados de modo tradicional, ainda estão entre as paisagens agrícolas mais aprazíveis jamais criadas pelo homem; por esse motivo, não é fortuito ver neles a inspiração original dos jardins orientais. Uma vez que a capacidade agrícola produzia civilizações evoluídas, não pode ser por acaso que tenha sido justamente na China, região em que a cultura do arroz mais progrediu, que surgiu a mais antiga tradição dos jardins asiáticos.

Para dar forma aos jardins da China, contribuíram as duas principais doutrinas que caracterizaram o pensamento chinês histórico: o confucionismo e o taoísmo. Esses dois sistemas filosóficos surgiram no mesmo período histórico, o século IV a.C., época de grandes transformações políticas e sociais, originados dos ensinamentos de Kong Fuzi, conhecido pelos ocidentais como Confúcio (551-479 a.C.), e Laozi, personagem real ou mítico, o qual se atribui a redação do principal texto sacro-taoísta.

Além de uma religião, o confucionismo era um complexo de doutrinas filosóficas que promoviam uma ética de moralização política focalizando a atenção nas relações sociais e nos deveres ligados à posição de cada um. Baseava-se no princípio de que o indivíduo só poderia realizar-se em sociedade e que seu fim último estava em função da atividade que desenvolvia e do papel que desempenhava. A família, forma primitiva e espontânea de associação, foi assumida como modelo de sociedade.

Se o confucionismo voltava-se para o homem atuante em um âmbito definido – a sociedade e a família –, o taoísmo, baseado no princípio da unidade do cosmo, pregava, ao invés de

disso, o pertencimento do homem a uma ordem mais vasta: a finalidade da vida era a busca da harmonia com as forças que atuam na natureza. Ambas as concepções influenciaram o jardim chinês, que, como parte da morada familiar, se tornou lugar de sociabilidade, mas igualmente, como ambiente protegido e isolado, espaço para a meditação e a contemplação da natureza. Essa dupla inspiração filosófica é ainda mais evidente na radical diferença de concepção que estava na base da arquitetura doméstica e do jardim: a primeira seguia uma matriz geométrica, baseada na simetria e nas relações hierárquicas entre as partes; o segundo recorreu ao universo da espontaneidade e da imaginação (figura 11). O jardim tornou-se um âmbito autônomo, cujas formas e soluções não derivavam da arquitetura, nem eram subordinadas a ela, como ocorria na

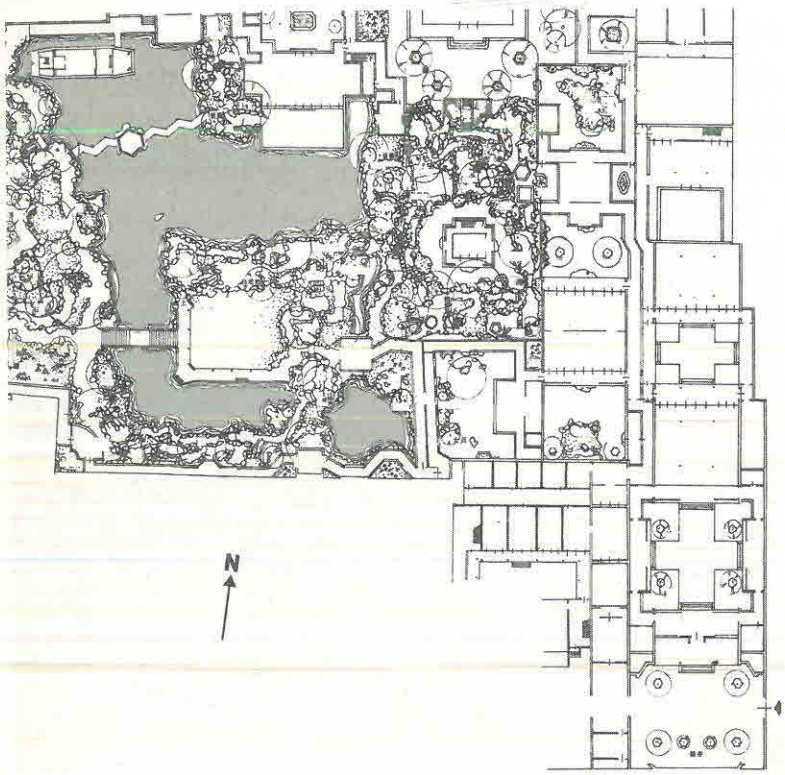


Figura 11
Planimetria do jardim Shi Zi Lin em Suzhou, com os pavilhões residenciais circunstantes, séculos XIV-XVIII.

tradição ocidental. Se a construção doméstica respondia aos princípios do confucionismo, o espaço verde, em sua busca de uma naturalidade concentrada e alusiva, remetia antes aos ditames do taoísmo.

Essa aparente divergência de referências não produziu, porém, nenhuma discrasia. No coração das cidades chinesas, surgiram jardins privados que integravam uma *summa* ética confuciana e taoísta: criados pelos altos funcionários para encontrar ali momentos de recolhimento sem afastar-se dos deveres em relação à família e ao Estado, eles ofereciam um espetáculo contemplativo que servia para regenerar o espírito e permitia voltar aos afazeres públicos com renovado entusiasmo e inspiração (figura 12).

Além de local de cultivo de frutas e vegetais e sala para entreter hóspedes, o jardim constituía-se em um refúgio para onde se abrigar momentaneamente das ansiedades mundanas e onde encontrar o equilíbrio para enfrentar a vida fora de seus muros, um adorado esconderijo, como aquele descrito pelo funcionário Sima Guang (1019-1086) em um poema escrito por volta de 1070. Dirigindo-se ao seu jardim, denominado

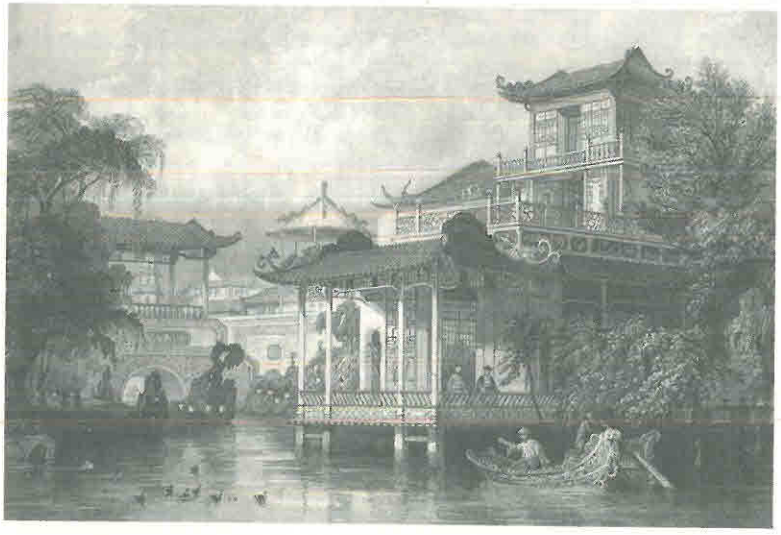


Figura 12
Casa de um comerciante chinês nas proximidades de Cantão (em Thomas Allom e George N. Wright, *China, in a Series of Views*, 1843).

Duleyuan, "Jardim do Prazer da Solidão", situado na antiga capital Luoyang, ele escreveu:

> Adeus, meu querido jardim, adeus. O amor pela família e pela pátria me chama à cidade. Conserva os teus prazeres para dissipar logo os meus novos dissabores e salvaguardar assim a minha virtude dos riscos que ela corre (Watelet, 1774).

Os princípios gerais de desenho do jardim, assim como o posicionamento das construções que o acompanhavam, foram notadamente influenciados pela difundida prática da geomancia: um conjunto de concepções originadas na antiga China para fornecer explicações sobre os fenômenos naturais, conhecido nos séculos recentes pela denominação geral de *feng-shui* ("vento-água"). A geomancia é formada por um amálgama de filosofia mística, superstições, bom senso e conselhos estéticos, partindo do princípio de que um ambiente harmonioso favorece uma vida não apenas serena, mas também afortunada. Baseava-se na convicção de que o ambiente é permeado por uma energia vital, um sopro cósmico chamado *qi*, que percorre a terra de acordo com seu ambiente, seguindo a conformação de vale, rios, montanhas e vegetação. As correntes de *qi*, que fluem direcionadas pela morfologia natural, são consideradas capazes de influenciar a sorte de cada indivíduo e de seus descendentes, e por isso é indispensável estudar as corretas implantações e orientações para todos os lugares da vida terrena e ultraterrena. Quer se trate de casas ou de túmulos, esses devem se colocar em harmonia com os eflúvios da terra, aproveitando seus influxos benéficos e evitando os negativos, chamados *sha*, que se originam do movimento incorreto do *qi*.

Cada transformação da paisagem, cada construção erguida pelo homem modifica o fluir do *qi*; por isso foram desenvolvidas uma série de regras, ainda hoje extremamente seguidas, para direcionar a atividade edilícia. A indicação básica é orientar o edifício para o sul e atentar sobretudo para sua implanta-

ção em relação à topografia: sítios particularmente favoráveis são os voltados ao sul, protegidos de ventos desfavoráveis das montanhas e colinas do norte, e circundado de suaves elevações. O terreno deve se apresentar seco, mas atravessado por um curso d'água sinuoso, que escorra preferenciamente de noroeste para sudeste (figura 13).

A escolha de um sítio e o planejamento de uma cidade, jardim ou parque eram guiados pelos princípios do *feng shui*. Antes de iniciar a construção, consultava-se um geomante, que verificava o local, sua provisão hídrica, símbolo de bem-estar e sorte, dava indicações de correta orientação e, no caso dos jardins, fixava a posição do espaço verde em relação aos principais edifícios e a disposição de seus diversos elementos. No

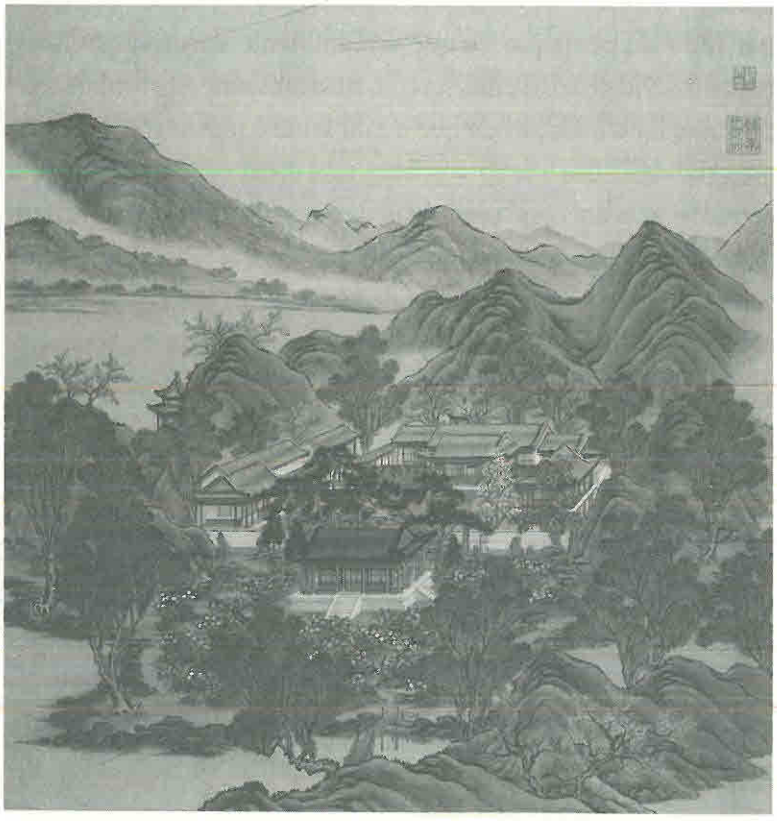


Figura 13
Ambiente do parque imperial Yuanmingyuan, "Jardim da Perfeita Clareza", pintura sobre seda, século XVIII. Os pavilhões são protegidos por montes e fronteados por um espelho-d'água, de acordo com os princípios geomânticos.

caso do sítio previamente escolhido não apresentar a contento as características necessárias, era possível alterar a conformação do local.

Por seus componentes de água, pequenos montes e arvoredos, o jardim constituía um anexo importante da residência, uma vez que podia corrigir os defeitos do local e melhorar suas potencialidades. Onde necessário, o geomante adicionava morretes artificiais feitos de terra e pedras ou bosquetes com árvores sempre verdes para neutralizar os quadrantes negativos; a seguir, indicava o traçado correto para o sistema hídrico que deveria atravessar vagarosamente o jardim.

Assim, se impedia que as energias negativas, chamadas *sha*, se movessem em linha reta. Preferia-se passeios sinuosos que imitavam as linhas da paisagem natural do que os retilíneos e conjuntos rochosos ou de árvores dispostas de modo irregular para interromper traçados regulares.

De maneira inversa se devia agir para que os fluxos positivos, uma vez reunidos, não se dispersassem: assim, os jardins eram sempre fechados por muros perimetrais e apresentavam subdivisões internas adicionais, cuja intenção era conservar os

Figura 14
Macau, jardim da casa Lou Kao, início do século XX.

fluidos positivos gerados pela passagem do *qi* e favorecer a boa sorte da família.Também os espelhos-d'água eram considerados pontos de acúmulo das energias benéficas do *qi* e, também por isso, ocupavam posição central no jardim.

Nas raízes do jardim chinês: a pintura de paisagem

Na China antiga, a cultura filosófica e religiosa e as crenças tradicionais formaram o palimpsesto dos significados implícitos no jardim. Sua forma compositiva original, no entanto, também foi influenciada pela pintura de paisagem, numa espécie de desenvolvimento simbiótico com essa e com outras artes. A convergência deveu-se ao fato de que o sistema meritocrático chinês – por meio do qual, segundo princípios confucianos, era selecionada e formada a bagagem dos poderosos funcionários estatais – exigia para todos os seus membros o estudo da pintura, da poesia e da caligrafia. Essas artes se combinaram na caracterização dos elementos dos jardins, cujos donos eram em grande parte pertencentes a essa versátil aristocracia do Estado.

Os princípios estilísticos da pintura de paisagem, praticada desde a época antiga, tinham encontrado uma distinção definitiva nas obras de alguns grandes mestres que se voltaram para a representação de aspectos cenográficos da paisagem chinesa, como ambientes montanhosos, colinas, rios, cascatas (figura 15). Os lugares representados podiam ser reais ou ambientes ideais e literários, todos evocados por meio de um desenho que não tinha intenções realistas. Esse tipo de pintura foi denominada *shan shui*, literalmente "montes e águas", palavra que na China também exprime o conceito de paisagem natural. Realizadas em aquarela, as representações eram compostas sobre uma superfície de seda ou papel fino mas robus-

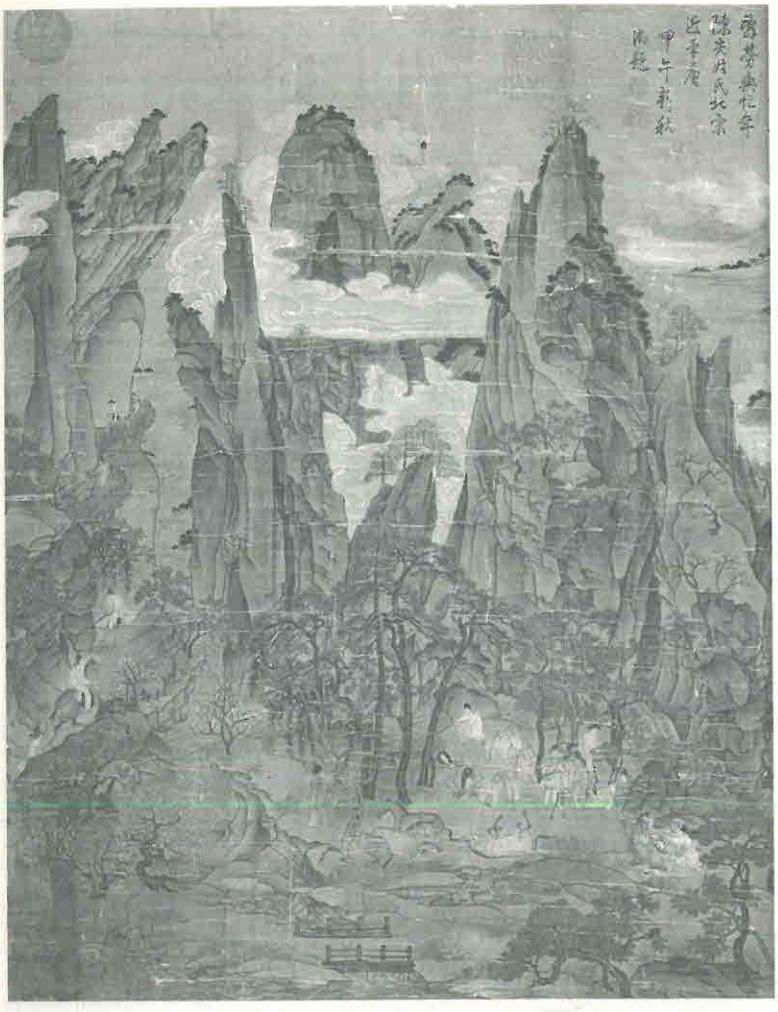


Figura 15
Anônimo, *A viagem do imperador Ming Huang a Shu*, pintura sobre seda, século VIII.

to, frequentemente colada sobre tela para formar longos rolos. Esses podiam ser pintados na vertical, quando se destinavam a ser pendurados na parede (figura 16), ou na horizontal, e nesse caso eram conservados geralmente fechados. O segundo formato, com o comprimento de até muitos metros, era o que melhor se prestava a conter pinturas de várias cenas, que se sucediam na superfície linear; para serem apreciados, desenvolviam-se progressivamente da direita para a esquerda. Assim se mostrava uma sequência de vistas que, por causa do formato,

Figura 16
Li Cheng, *Templo budista com picos montanhosos*, pintura sobre seda, século X.

não era possível apanhar de modo unitário, mas se desdobrava à medida que o rolo era aberto. Em suas expressões mais elevadas, tratava-se de verdadeiros ciclos pintados que visavam representar um inteiro microcosmo natural.

Foi em analogia ao procedimento de compor pinturas sobre um rolo, cujo conteúdo era revelado lentamente, que o jardim chinês assumiu a sua principal característica: a composição por cenas. As arquiteturas verdes eram desenhadas de modo a jamais serem perceptíveis em sua totalidade, mas para serem lentamente desdobradas a quem as experimentava, percorrendo-as de acordo com um itinerário preestabelecido. Abrir um rolo significava seguir uma narrativa: analogamente, quem atravessava um jardim desfrutava uma coleção de cenas que constituía uma narração espacial.

Na ausência de perspectivas construídas a partir de pontos determinados, o jardim chinês valia-se de uma sequência de ambientes e vistas para sedução e descoberta: elevações, enquadramentos, pavilhões, percursos sinuosos e aparentemente casuais, tornando complexa e distorcendo a percepção do espaço, dissimulando a extensão e a ligação das partes e fracionando a configuração plástica numa série de ambientes diferentes.

Nas pinturas, para separar cada uma das vistas e ao mesmo tempo coligá-las em um quadro unitário, interpunham-se zonas vazias, suspensões do desenho, que representavam metaforicamente extensões de água ou névoa. Água e anteparos de alvenaria brancos foram expedientes usados também nos jardins para conferir ao espaço uma dimensão recuada, uma extensão não mensurável, como ilimitada parece ser a paisagem representada nos rolos pintados.

Juntamente com a pintura, contribuíram para a caracterização do jardim a poesia e a caligrafia; a visita a cada jardim era acompanhada pela leitura de escritos em pedra, madeira ou papel afixados em paredes e pavilhões e registrados com a elegante caligrafia chinesa (figura 17). Nesses escritos, encon-

Figura 17
Xangai, jardim Yuyuan, porta encimada por texto literário.

travam-se passagens literárias evocadoras dos trechos do jardim que estavam sendo descobertos ou a denominação poética que inspirou o proprietário a desenhar uma parte do jardim

uma cena, uma vista, um pavilhão. Esses atrativos literários contribuíam na criação da atmosfera do jardim, carregando-a de significados mais profundos e simbólicos e motivando alusões poéticas ao visitante. Ao mesmo tempo ofereciam uma interpretação dos espaços verdes segundo as intenções de seu proprietário, em um jogo de remissões cultas entre paisagem e tradição literária. As denominações e as citações relacionadas às partes do jardim conquistaram um papel central ao longo do tempo, motivando mesmo uma acentuada competição entre proprietários de jardins.

Jardins imperiais

Na história da arquitetura da paisagem chinesa, os jardins imperiais tiveram um papel importante pela dimensão, pela complexidade compositiva, pela função representativa da dignidade real. Não foi por acaso que, quando no século XVII os missionários jesuítas europeus puderam visitar pela primeira vez o *Yuanmingyuam*, a propriedade rural imperial situada na periferia de Pequim, batizaram-na de Versalhes do Oriente, comparando-a com aquele que eles consideravam o mais notável complexo verde da Europa.

As notícias mais antigas sobre a presença de parques de caça remontam aos reinos Xia, Shang e Zhou (2000-221 a.C.), dinastias um tanto míticas. Eram terrenos fechados, com pequenos lagos, nos quais se encerravam animais e também se erguiam pavilhões destinados às cerimônias da corte. O império foi constituído em 221 a.C., quando o governante do estado de Qin, depois de ter unificado o país, se declarou soberano da China com o nome de Shi Huangdi e estabeleceu a capital nas proximidades da atual Xian. Foi naquela cidade que surgiu o primeiro grande parque: o *Shang Lin*. Em seu interior, o imperador mandou construir fragmentos de jardins e palácios

das terras conquistadas e, para enfatizar seu valor simbólico, recolheu ali animais e plantas oferecidos como tributo pelos Estados vassalos. O parque não foi destruído quando a dinastia Qin foi sucedida pelos Han (206 a.C.-220 d.C.), antes foi ampliado e enriquecido pelo imperador Wudi (140-87 a.C.), que mandou trazer das terras mais distantes plantas e animais terrestres e aquáticos. O Shang Lin tornou-se uma miniatura do próprio império e de seus panoramas, com montes cobertos de bosques e lagos povoados pela fauna concernente. Experimentou-se, desse modo, uma das características fundadoras e permanentes da cultura chinesa do jardim: a estética da coleção de paisagens.

Em diversos ambientes, Wudi testou um original elemento compositivo que fez escola nas épocas seguintes: as *Ilhas dos Imortais*. De acordo com a lenda, os Imortais eram seres semidivinos que, graças a práticas mágicas, tinham conseguido ganhar a vida eterna. Considerava-se que eles habitassem míticas ilhas de relevos ao largo das costas chinesas. O imperador decidiu concretizar, no interior de seu parque, uma imagem daqueles lugares, mandando construir três pequenas ilhas em um lago artificial.

Essa tradição permaneceu até durante a breve dinastia Sui (581-618); o segundo imperador, Yangdi (604-617), mandou construir nas proximidades da cidade de Luoyang um imenso parque, o *Xiyuan*, "Jardim Ocidental", no interior do qual um riacho atravessava dezesseis pequenos jardins antes de lançar-se em um grande espelho-d'água do qual se erguiam três ilhas encimadas por pavilhões. Outros canais conectavam o lago central a tanques de dimensões menores, de modo que justamente à água era confiado o principal papel na composição.

Os mongóis, que conquistaram a China em 1279, não foram grandes construtores de jardins; Khublai Khan (1279-1294), todavia, fundador da dinastia dos Yuan, deslocou a capital para

seu sítio definitivo, Pequim, e ali iniciou a construção dos parques que em seguida foram chamados Beihai e Jingshan, que, na época, continham a residência imperial e que, extremamente transformados, se encontraram, nos séculos seguintes, envolvendo o perímetro norte e oeste da Cidade Proibida (figura 19). Foi naquele período que a Europa soube, pela primeira vez, da existência de uma tradição asiática da arte do jardim. O primeiro ocidental a narrar sua presença foi Marco Polo (1254-1323), o mercador e viajante que chegou à China justamente durante o reinado do imperador Khublai Khan. No célebre O *Milhão*, narrativa daquela viagem aventurosa, encontram-se várias descrições de grandes jardins, nas quais o autor parece misturar as maravilhas do Oriente com a evocação dos *barchi* venatórios dos grandes senhores ocidentais. A propósito do jardim da residência de verão do imperador mongol na cidade de Shangdu, Marco Polo escreveu:

> E aqui o grão-cã tem muitos animais, ou seja, cervos, gamos e cabritos com os quais alimenta os gerifaltes e os falcões [...] e, na maioria das vezes, quando o grão-cã anda por este prado murado, leva um leopardo na garupa do cavalo; e, quando quer pegar algum desses animais, solta o leopardo, e o leopardo os apanha [...] e isso ele faz por prazer. (*O Milhão*)

Descrevendo os parques de Pequim, Marco Polo apreciou a capacidade técnica de construir a partir do nada ambientes naturais inteiros, como tinha acontecido na área adjacente ao palácio imperial, onde, com o material escavado para a construção de um parque, foi erguida uma colina artificial sobre a qual se implantou um bosque. Ele observou que o imperador tinha mandado

> [...] fazer um monte, que tem a altura de nada menos que 100 passos e 1 milha de circunferência; esse monte é repleto de árvores de todo tipo, que em nenhuma época perdem as

> folhas, mas estão sempre verdes. E saibam que, quando se conta ao grão-cã sobre uma bela árvore, ele a manda apanhar com todas as raízes e com muita terra para plantá-la naquele monte: e seja grande o quanto for, ele manda trazê-la sobre elefantes [...] de forma que no monte não há nada mais que verde: por isso se chama o Monte Verde. (*O Milhão*)

Com as subsequentes dinastias Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911), a arte do jardim conheceu uma grande evolução em direção a composições cada vez mais naturalistas. A partir de 1420, no centro de Pequim, ao norte do palácio imperial e no conjunto da elevação descrita por Marco Polo, foi erguida uma colina artificial, construída por motivos geomânticos, ou seja, como proteção contra as nefastas influências setentrionais. Realizada com a terra escavada para construir o fosso da Cidade Proibida, no período Qing foi chamada *Jingshan*, "Montanha da Bela Vista". A elevação, coberta de árvores, tem a forma de 5 cumes e, sobre cada um deles, foi colocado um pavilhão (figura 18).

Mais que a capital, um território privilegiado das experimentações compositivas foram os chamados palácios de verão, realizados pelos imperadores em grande número na região. Três deles estão associados à dinastia Qing; o primeiro foi a residência *Bishu Shanzhuang*, "Retiro de Montanha para Fugir do Calor", construído em uma área montanhosa ao norte de Pequim, nas proximidades de Chengde (figura 20). Iniciado em 1703, durante o reino do imperador Kangxi (1662-1722), sua construção se protelou por quase todo o século. O local escolhido era um vale com muitas ondulações que foram cobertas por pequenos bosques; na zona central foi criado um lago de desenho natural onde foram compostas ilhas interligadas por pontes, enquanto pavilhões e arquiteturas de várias funções foram disseminados em torno das margens e sobre os montes circunstantes.

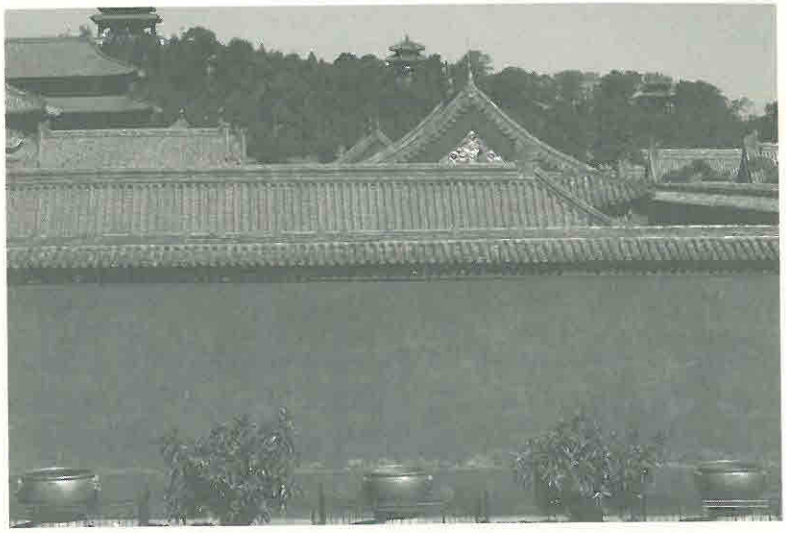


Figura 18
Pequim, cume da colina artificial *Jingshan*, erguida no século XIV ao norte da Cidade Proibida.

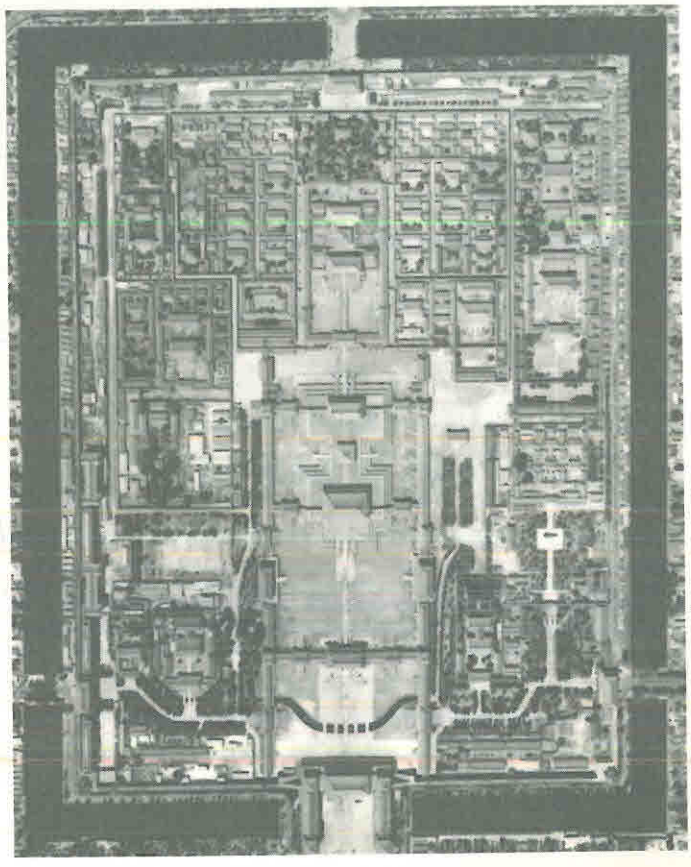


Figura 19
Pequim, Cidade Proibida. Vista aérea.

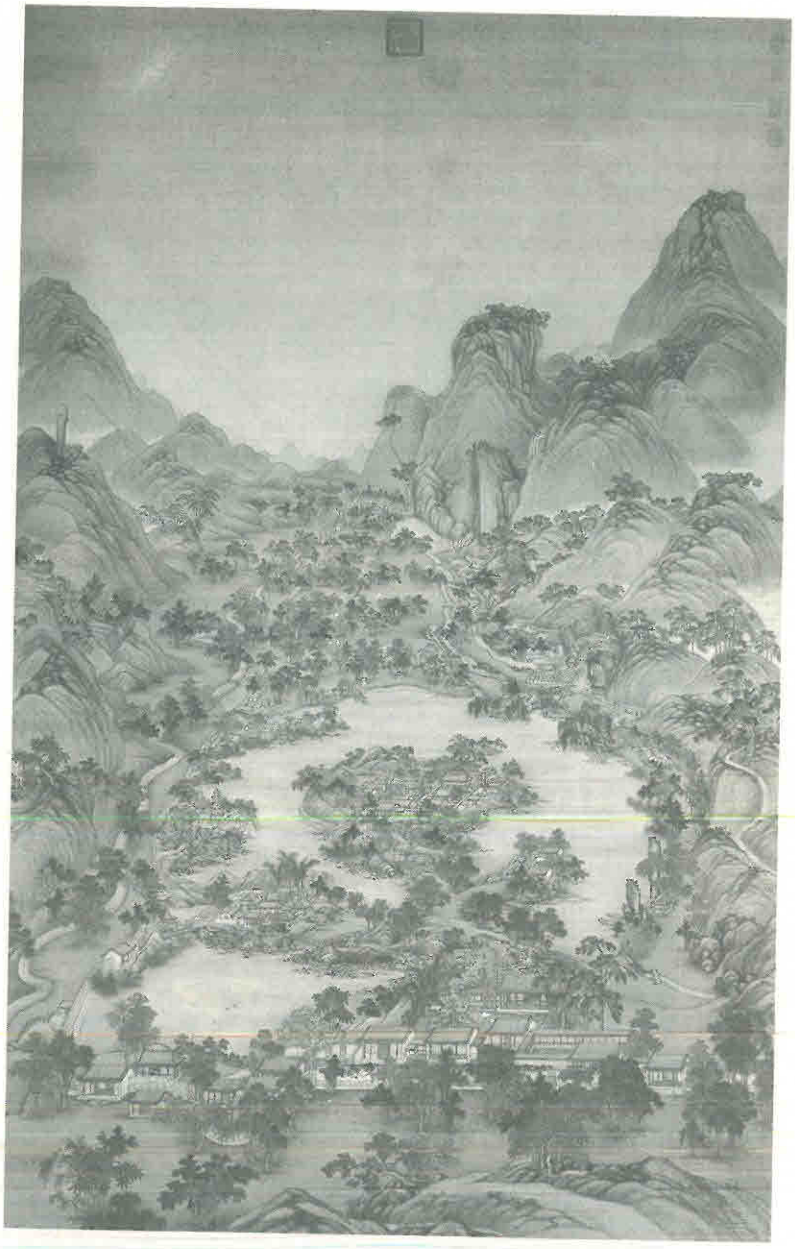


Figura 20
Leng Mei, *Jardim imperial de Chengde*, pintura sobre seda, fim do século XVII.

Poucos anos depois, em 1709, o imperador iniciou, nas proximidades da capital, a construção do *Yuanmingyuan*, "Jardim da Perfeita Clareza" (figura 21). O complexo, que cobria uma

área de cerca de 200 ha, foi completado em 1744. O conjunto compreendia colinas, pequenos vales, lagos, canais serpenteantes transpostos por pontes, composições rochosas e pavilhões em várias partes. Também foi acrescentado, a seguir, um jardim formal à moda do Ocidente, denominado *Xiyanglou*, "Palácios Europeus", por desejo do imperador Qianlong (1736-1795), que confiou sua realização aos missionários jesuítas empregados em sua corte no papel de artistas e de cientistas. Entre 1747 e 1759, os religiosos criaram um compêndio de ornamentos típicos dos jardins ocidentais, entre os quais um labirinto, fontes e diversos recursos hidráulicos, um teatrinho de vegetação (figura 22); contudo, os vários elementos eram apresentados sob a forma de cenas individuais separadas por muros, à moda chinesa. O *Yuanmingyuan* foi destruído por tropas anglo-francesas no curso de uma campanha militar em 1860.

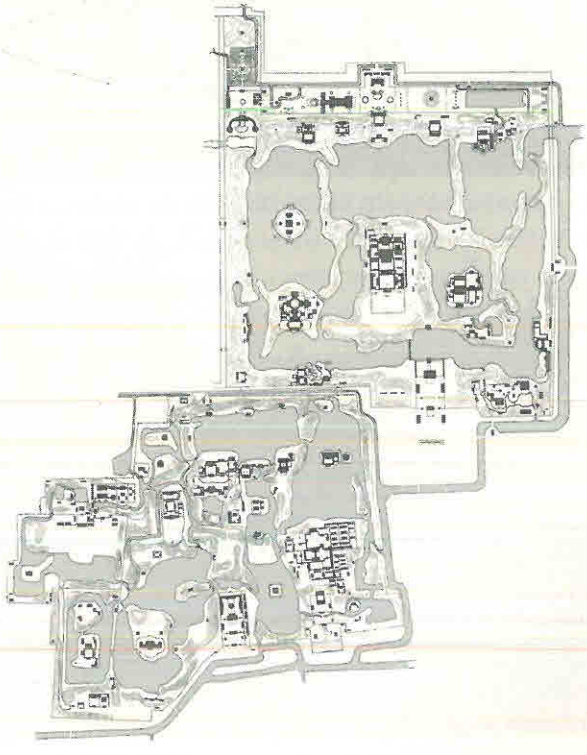


Figura 21
Planimetria das zonas oeste e sul do Yuanmingyuan em Pequim, início do século XVIII.

Nas proximidades desse último surgiu também um segundo retiro de verão, o *Yiheyuan*, "Jardim do Cultivo da Harmonia", que, a despeito de seu nome, foi danificado duas vezes por tropas ocidentais, em 1860 e em 1900, e em ambas as ocasiões foi reconstruído por ordem da imperatriz viúva Cixi (1835-1908) (figura 23). Com mais de 300 ha, um lago e uma escarpa coberta por bosques, templos e pavilhões, esse jardim apresenta ainda hoje uma extraordinária variedade de ambientações e cenas.

Figura 22
Pequim, Yuanmingyuan. Detalhe do labirinto realizado por missionários jesuítas, c. 1750.

Figura 23
Pequim, vista de um dos jardins internos do Yiheyuan, séculos XIX-XX.

Jardins privados

Em um célebre romance chinês do século XVIII, *O sonho do quarto vermelho*, escrito por Cao Xueqin, há um jardim que, fazendo-se de cenário para a história de uma rica família, exibe sua filosofia compositiva desde o portal. Ultrapassado o acesso, um monte limita o campo visual. Ele está colocado ali propositadamente e o motivo é explicado pelo proprietário, "essa colina que obstrui a visão aumenta a expectativa. Se já à entrada se abarcasse com o olhar todo o parque, seria tedioso".

Continuando a leitura da obra, penetra-se em um parque estudado para seduzir seus visitantes:

> A trilha prosseguia por grutas escuras e luminosas clareiras, por declives cobertos de relva, de árvores e arbustos e salpicados de flores, ao longo de um alegre riacho que ora serpenteava docemente no plano, ora saltitava alegre no vale, depois desaparecia em uma estreita garganta rochosa e finalmente se pulverizava, com uma arrojada cascata, em um laguinho cintilante. [...] Depois deram a volta no lago, examinando cuidadosamente cada monte, cada rocha, árvore ou flor. Encontraram-se de repente diante de um escuro bosquezinho de bambu, envolto por um muro baixo, rebocado de branco, que escondia no verde uma agradável casinha erguida como palafita [...] a trilha contornou o verde contraforte de um monte; atrás se entrevia um arrozal protegido por muretas amarelas de argila. O arrozal fazia divisa com um pomar onde floresciam centenas de damasqueiros (*O sonho do quarto vermelho*).

Se as arquiteturas verdes mais majestosas e amplas foram os parques imperiais, também os jardins privados, dos quais há testemunhos desde a época Han, respeitam os princípios compositivos sedimentados nas cortes. Antes se pode dizer que uma série de artifícios refinaram-se justamente nos jardins de nobres, funcionários e comerciantes, onde a menor extensão dos terrenos colocou seriamente à prova os projetistas.

Essas composições naturais não tinham fórmulas fixas, mas respeitavam algumas regras detalhadamente sublinhadas até na descrição fictícia contida no romance *O sonho do quarto vermelho*. O jardim se desdobrava aos olhos do visitante articulado em cenas, como uma pintura de paisagem em rolo; de nenhum ponto era possível captar por inteiro sua extensão, uma vez que o espaço era fracionado por meio de elevações, anteparos, pavilhões, trilhas serpenteantes, de modo a fazer com que se descobrissem progressivamente ambientes sempre diversos (figura 24). Uma fórmula que seguia os princípios geomânticos, segundo os quais se evitavam os eixos retilíneos e as longas vistas inter-relacionadas que evidenciariam claramente o desenho.

Diversos eram os artifícios usados para manipular o espaço e dilatar virtualmente sua dimensão: a justaposição entre zonas de luz e sombra, a sucessão de áreas abertas e de passagens estreitas entre rochas e muros, o uso de anteparos. Esses últimos – característica original dos jardins chineses – eram realizados em alvenaria ou madeira, e eram frequentemente pintados de branco, como as zonas de vazio presentes nas pinturas de paisagem. Funcionavam como elementos de abstração e de interrupção; separavam, mas ao mesmo tempo faziam pressentir a continuação do espaço verde por trás deles. As portas e as janelas que se abriam nesses anteparos apresentavam formas singulares: as primeiras podiam ter silhuetas arredondadas ou mistilíneas, como no caso das portas em "lua", "ânfora", "quadrifólio" (figura 25); as outras apresentavam elaborados requadros em madeira e estuque. Em ambos os casos, eram aberturas pensadas para insinuar a vista, emoldurar escorços, sem deixar intuir a dimensão do ambiente a que davam acesso.

Por motivos análogos, os caminhos não eram apenas sinuosos ou ziguezagueantes, mas também ondulados e frequentemente pavimentados com materiais diferentes em trechos individuais; por exemplo, a pavimentação nas aberturas dos anteparos era feita com grandes pedras de formas escultóricas.

Desse modo, o visitante voltava o olhar para o chão, justamente no ponto em que um novo ambiente se abria: um expediente posterior para tornar mais inesperada a cena seguinte e alterar sua percepção dimensional.

Figura 24
Suzhou, jardim Wangshiyuan, passagem entre dois setores, enquadrando uma vista de interesse com caminho ziguezagueante.

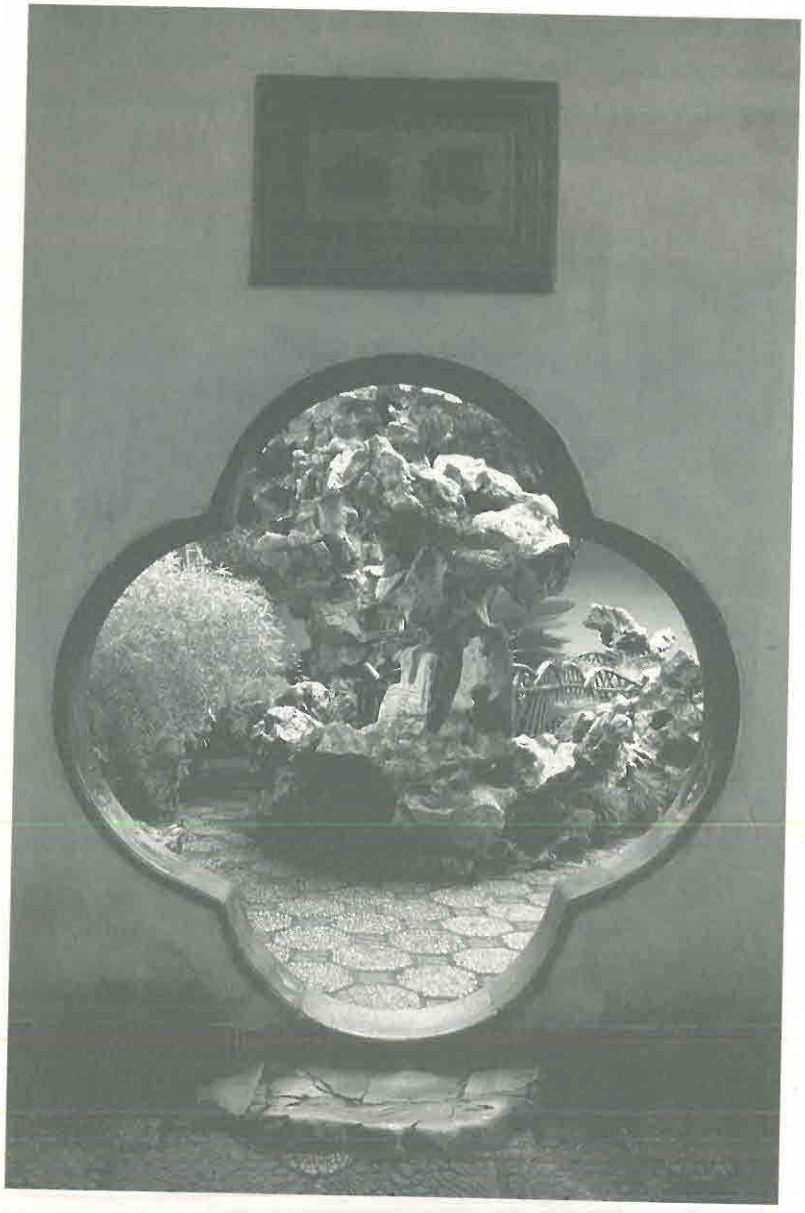


Figura 25
Suzhou, jardim Wangshiyuan, porta em quadrifólio.

Se peculiares foram as maneiras de compor os jardins para descrever uma paisagem de mil aspectos, igualmente distante da tradição ocidental foi na China a concepção de que a presença de rochas e água, e não apenas a matéria vegetal, era o que contribuía ainda mais para tornar um jardim atraente. Essa

característica provinha da vontade de estabelecer uma sintonia íntima com a natureza em um espaço de extensão limitada; e, por isso, voltavam-se para a representação simbólica, obtida através da citação dos elementos primordiais: *shan*, "montanhas", e *shui*, "água". De acordo com antigas crenças animistas, as rochas eram o esqueleto da terra e os rios, suas artérias; elementos vivos e complementares na harmonia do cosmos, uma vez que montanhas e águas representavam a fértil oposição entre *yin* e *yang*, o dualismo entre os aspectos femininos e masculinos, presentes de forma diversa em todos os fenômenos naturais. O sólido e robusto vigor das rochas evocava o elemento masculino, enquanto a fluida mutabilidade da água, o elemento feminino: de sua sábia união nasciam jardins admiráveis, emblema da harmonia que impregna o cosmos.

Em relação às rochas, desenvolveu-se uma grande sensibilidade estética, da qual derivou uma forma de colecionismo. Eram preferidas as pedras que apresentavam traços característicos: pela conformação, uma vez que ali se vislumbravam os semblantes de animais ou de seres fantásticos; pela presença de cavidades, produzidas pela erosão das águas e dos ventos; pela cor, que podia evocar a das nuvens ou dos bosques (figura 26). Essas rochas eram colocadas nos jardins de modo a enfatizar suas qualidades formais: isolando-as no interior de um pátio e colocando-as contra um muro branco, ou aproximando umas das outras, para criar jardins exclusivamente de pedra. Utilizando lajes de grandes dimensões, empilhadas, compunham-se depois estruturas complexas, que ecoavam as cadeias montanhosas, no interior das quais havia cavernas ou sobre as quais subiam caminhos. Às vezes, para poder usufruir daquela paisagem, era construído um pequeno pavilhão no topo da montanha artificial.

Entre as arquiteturas verdes que ainda apresentam impressionantes composições de rochas de belas formas, há o jardim *Shizilin*, na cidade de Suzhou, e o *Yuyuan* em Xangai.

Figura 26
Suzhou, jardim Shizilin, pátio com rochas, séculos XIV-XVIII.

O *Shizilin*, "Jardim do Bosque dos Leões", foi realizado no lugar em que surgia um templo com um espaço verde construído pelo monge budista Tianru Weizi na primeira metade do século XIV, época à qual remonta a colocação das primeiras pedras calcárias, algumas lembrando a figura de um leão (figura 27). A tradição diz que as formas evocavam o lugar em que o monge tinha estudado, denominado "Rocha do Leão"; o jardim, porém, foi recomposto várias vezes. A ele se chega por meio de uma sequência de pátios regulares, em que se admiram rochas de belas formas, para penetrar depois em uma área em que grandes pedras sobrepostas evocam uma cadeia montanhosa, com passagens estreitas em forma de desfiladeiro e de grutas, enquanto o caminho se transforma em uma sucessão de subidas e descidas íngremes (figura 28). A montanha obstrui a presença de um inesperado e amplo tanque central, inteiramente contornado por rochas dispostas para formar elevações recortadas e sobre as quais se erguem pedras verticais isoladas que sugerem as formas do corpo ou da cabeça de leões. Alguns pavilhões estão colocados à beira do lago, e um deles, alcançado por uma pontezinha em zigue-zague, ergue-se sobre o espelho-d'água (figura 29).

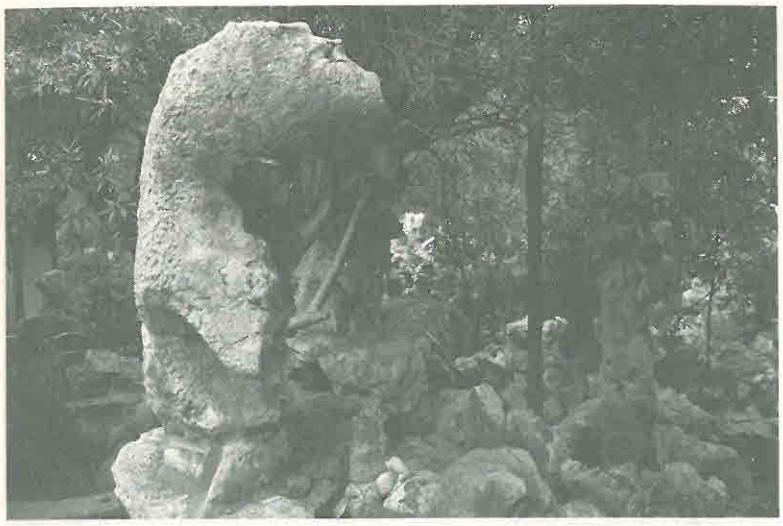


Figura 27
Suzhou, jardim Shizilin, rochas evocando a forma de um leão em pé.

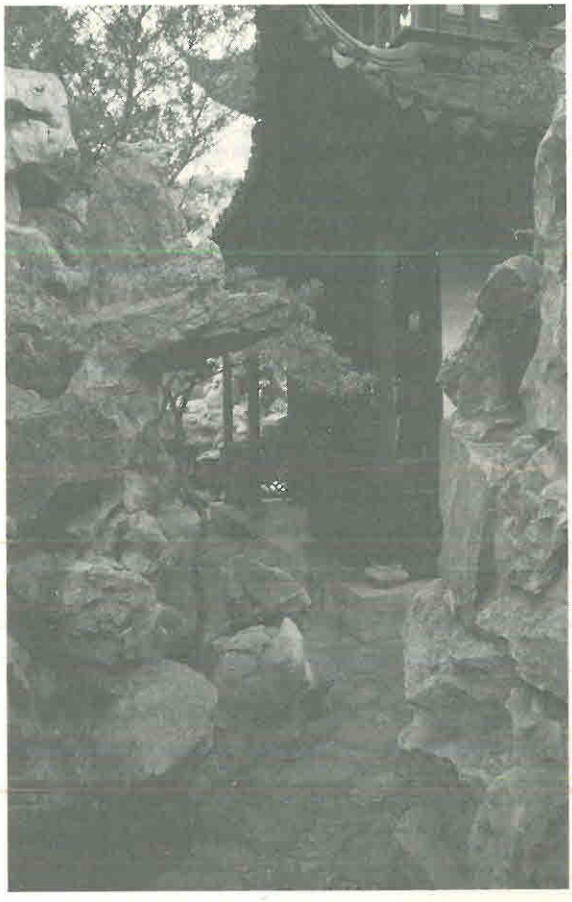


Figura 28
Suzhou, jardim Shizilin, pavilhão entre as rochas.

Figura 29
Suzhou, jardim Shizilin, o tanque central.

Também no *Yuyuan*, "Jardim para Deleitar", de Xangai, o tema dominante da composição são as rochas (figura 30). Realizado entre 1559 e 1577 por Pan Yunduan, em homenagem ao seu mestre, a solução combina uma sequência de relevos sobre os quais são alojados vários pavilhões, jardins de pedra e espelhos-d'água. Igualmente nesse caso, o tanque central, o maior, é alcançado assim que se atravessam corredores e desfiladeiros pedregosos que obstruem a vista da cena mais ampla.

Um admirável exemplo de como a harmoniosa união de rochas e água pode originar uma implantação compositiva absolutamente imprevisível, até em uma extensão relativamente modesta, é proposto pelo *Wangshiyuan*, "Jardim do Mestre das Redes", na cidade de Suzhou (figura 32). O jardim ocupa uma superfície de cerca de 0,5 ha e foi realizado nos primeiros decênios do século XII para ser, contudo, completamente redesenhado em 1770, quando se tornou parte da morada de um mandarim que havia se aposentado dos cargos do governo. Compõe-se de uma sequência de recintos verdes e de pátios fechados por anteparos de alvenaria, articulados em torno de um espaço aberto central, onde um caminho de ritmo continua-

Figura 30
Xangai, jardim Yuyuan, século XVI.

mente quebrado acompanha o perímetro irregular de um tanque bordejado de composições rochosas, que ocupa uma vasta porção do lugar. O laguinho quase nunca é visível em sua totalidade; percorrendo o jardim, a água aparece repentinamente atrás das pedras, entre os pavilhões, além dos anteparos de desenho elaborado. Nenhuma ponte transpõe o espelho-d'água em sua parte central, para não oferecer pontos de vista totais e não limitar sua função refletora; passarelas baixas, de ritmo ziguezagueante, atravessam, em vez disso, os cantos do laguinho, lambendo-lhe a superfície (figura 31).

A ilusão de nos encontrarmos em um complexo de grande extensão deve-se à passagem através de pequenos pátios adornados com composições de rochas e plantas, e, sobretudo, ao traço sinuoso do caminho em torno do tanque: suas dobras contínuas, a variedade da pavimentação, a sucessão de diversas vistas às quais nos conduz, amplificam o senso da distância efetivamente percorrida. Para esse jogo perceptivo, também contribuem as superfícies refletoras: a superfície luminosa da água, e também os espelhos. No Wangshiyuan, uma porta emoldura um espelho que reverbera a imagem de uma superfície rochosa

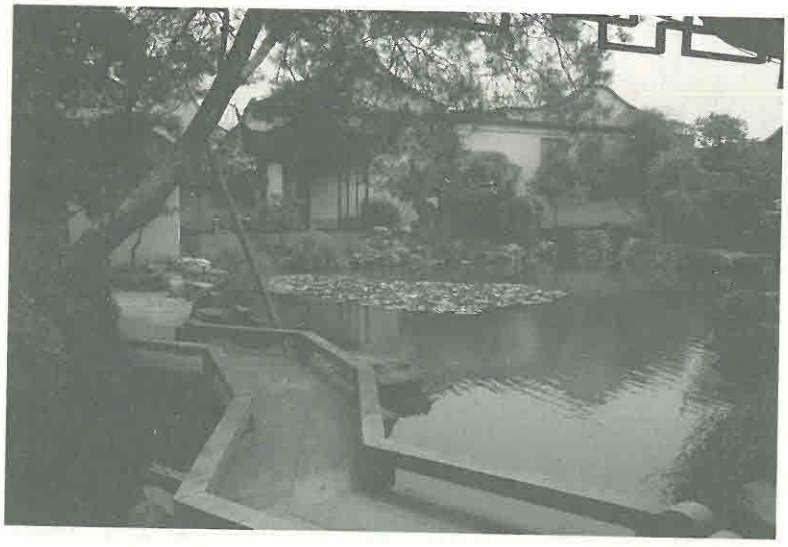


Figura 31
Suzhou, jardim Wangshiyuan, século XVIII. Passarela.

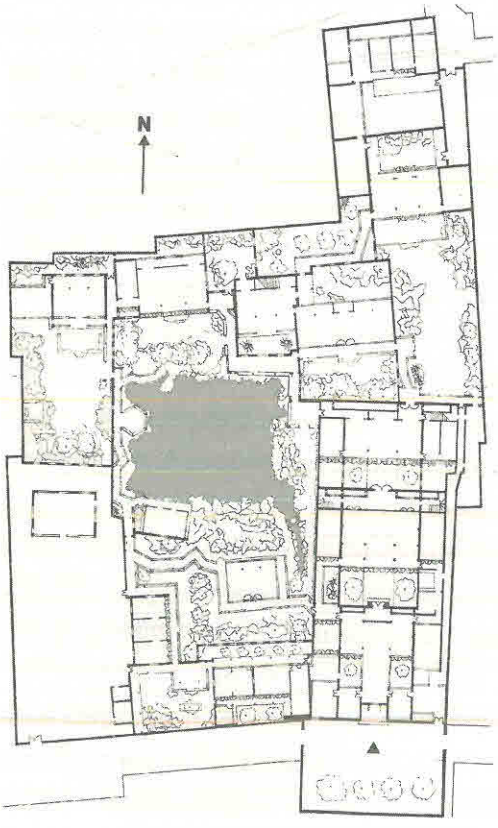


Figura 32
Planimetria do jardim Wangshiyuan, em Suzhou.

colocada a distância e que parece prenunciar um trecho ainda não visitado do complexo; de novo um expediente para manipular a percepção sensorial do visitante (figura 33).

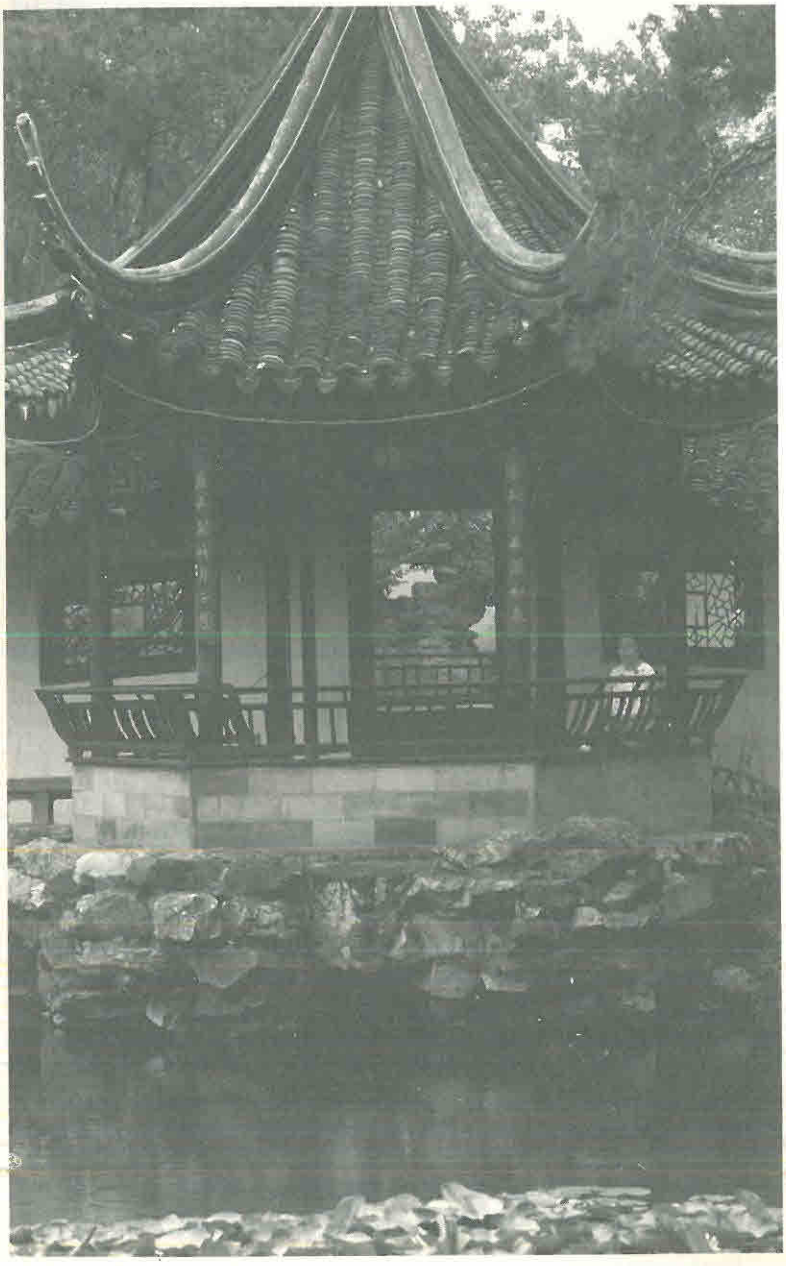


Figura 33
Suzhou, jardim Wangshiyuan. A abertura central na parede de fundo do pavilhão é, na verdade, um espelho.

Nos jardins imperiais, e também em alguns recintos privados de grandes dimensões, a água assumiu um papel distintivo e prevalente. É o caso do *Zhuozhengyuan*, o "Jardim do Humilde Funcionário", ainda em Suzhou, cujo complexo sistema de laguinhos de formas irregulares e interligados ocupa toda a superfície (figura 34). Realizado na primeira metade do século XVI, para depois ser várias vezes reconstruído, o jardim apresenta amplos tanques separados por ilhotas e penínsulas, com línguas de água que se insinuam entre as rochas e os pavilhões.

A água melhorava o microclima nos verões sufocantes; também por esse motivo, os jardins chineses instalavam frequentemente pequenos quiosques dispostos em frente aos lagos ou avançando sobre eles, onde se podia aproveitar o frescor (figura 35). Esses pavilhões tinham dimensões e funções variáveis: se de pequenas estruturas, eram lugares de breve estar, de meditação ou descanso; se colocados ao lado arquiteturas mais elaboradas, por vezes de vários pavimentos, abrigavam salas de chá, bibliotecas e escritórios. Sua colocação seguia a lógica geral da surpresa: para isso, eram escondidos por árvores e rochas, ou colocados em orlas e pequenas montanhas, de modo a conformar-se à ideia de irregularidade natural do jardim.

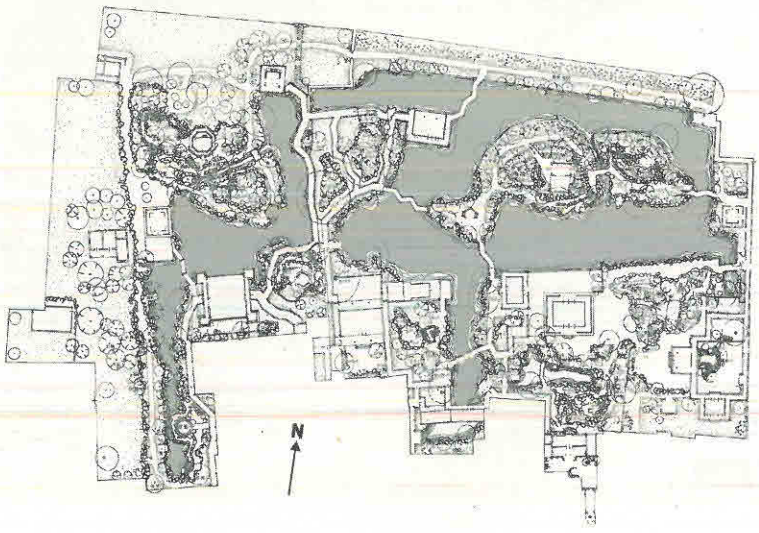


Figura 34
Planimetria do jardim Zhuozhengyuan, em Suzhou, século XVI.

Figura 35
Suzhou, jardim Zhuozhengyuan.

Tratados e plantas de jardim na China clássica

A literatura chinesa é rica de evocações de temas botânicos. Poesia e prosa frequentemente celebravam flores como o lótus, a peônia e o crisântemo, por sua beleza e pelos muitos simbolismos encerrados. Escritos de horticultura foram dedicados a espécies particulares como as orquídeas, mas foi a medicina chinesa que em primeiro lugar se ocupou das plantas, que tinham um papel fundamental na farmacologia.

Os principais escritos sobre a matéria eram os *Bencao*, palavra que significa aproximadamente "matéria médica", verdadeiros tratados, frequentemente ilustrados, que apresentavam produtos naturais, minerais e animais considerados dotados de propriedades medicinais. A tradição desses herbários médicos é muito antiga: a primeira obra conhecida remonta ao século V a.C. e se intitula *Tzu-I Bencao Qing*, "Farmacopeia Clássica de Tzu-I". A produção desses livros não foi interrompida com o tempo, tornando-se uma peculiaridade da botânica chinesa, que ligava estritamente o estudo das plantas à farmacopeia.

A única obra chinesa exclusivamente consagrada à arte do jardim que nos chegou é o *Yuan Ye*, "Tratado do jardim", manual técnico-prático em três volumes, datado de 1634 e escrito por Ji Cheng (1582-1642), mestre projetista célebre em sua época (figura 36). O primeiro volume continha os princípios gerais: avaliação do local, disponibilidade de água, arquitetura e decoração. O segundo tratava das balaustradas e fornecia cem modelos de tramas geométricas a serem aplicadas a esses elementos ornamentais. O terceiro volume era dedicado a portas e janelas, cujas silhuetas, geométricas ou derivadas de formas naturais, eram ilustradas através de exemplos; continha, além disso, um estudo sobre como realizar montanhas artificiais e sobre a escolha das pedras para os jardins, com a indicação dos lugares dos quais extraí-las de acordo com as suas características (figura 37). O capítulo final se ocupava do modo de compor as diversas cenas e de sua sucessão no interior do jardim. Ji Cheng discutia aqui a questão da continuidade entre jardim e paisagem exterior e aconselhava a seguir o princípio das "cenas emprestadas", ou seja, da integração visual dos elementos externos, como colinas ao horizonte ou a silhueta de um pagode, para enriquecer a composição.

Pode parecer singular que um tratado explicitamente dedicado ao jardim como o *Yuan Ye*, que se detém longamente sobre as formas das balaustradas ou sobre a proveniência das rochas, não contenha informações sobre o material da flora. Ao contrário do que acontece nos jardins ocidentais, nos chineses a vegetação nunca teve um papel de primeiro plano e foi apreciada sobretudo em função dos efeitos compositivos que se conseguiam por meio dela. Os jardins eram vistos como uma extensão da pintura de paisagem, frequentemente monocromática, e por isso baseavam-se em um número intencionalmente reduzido de cores: o branco dos muros perimetrais e dos edifícios, o cinza das rochas, o vermelho das balaustradas, o verde da vegetação. Um cromatismo controlado, enriquecido pelas eventuais manchas de cor das florações sazonais.

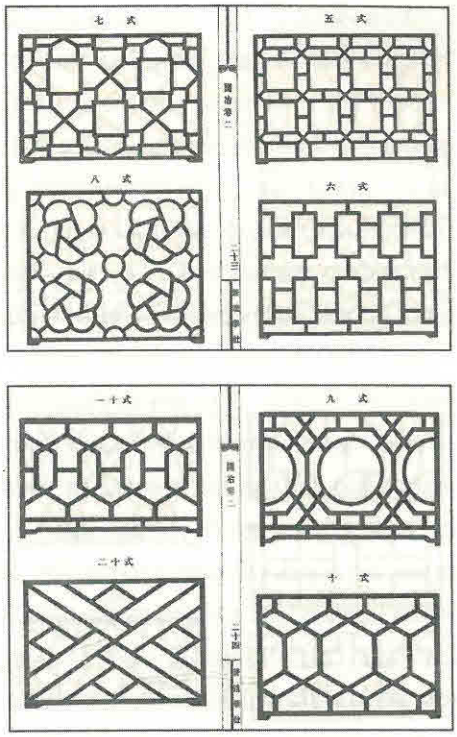


Figura 36
Página do *Yuan Ye* com diversos desenhos de anteparos de janelas.

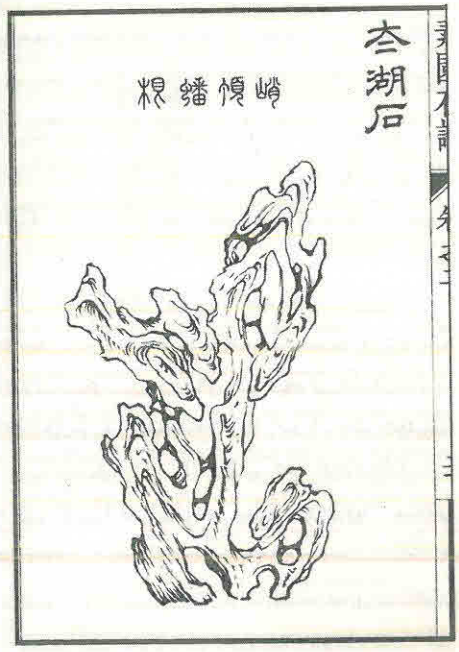


Figura 37
Página do *Yuan Ye* com a figura de uma rocha de jardim.

A evidência da mudança sazonal era de fato um dos efeitos procurados no planejamento botânico das composições calculadas, e as cenas dos jardins eram dispostas de modo a garantir, no correr do ano, certa variação no aspecto da vegetação. Árvores sempre-verdes eram plantadas ao lado de espécies caducifólias, de modo a assegurar a presença da folhagem, deixando perceber, todavia, a passagem dos meses; igualmente, plantas que floresciam em momentos diversos eram dispostas de modo a destacar partes do jardim em momentos específicos do ano.

Espécies botânicas precisas eram associadas às estações: magnólias (*Magnolia denudata* Desoruss.) e peônias (*Paeonia suffruticosa* Andr.) eram ligadas à primavera; o verão era anunciado pelo florescimento das glicínias (*Wisteria sinensis* Sweet), rosas em múltiplas variedades e lótus (*Nelumbo nucifera* Gaertn.); o outono mostrava crisântemos (*Crisanthemum morifolium* Ram.) e sicômoros; enquanto para o inverno preferiam camélias (*Camellia sinensis* L.), calicanto (*Chimonanthus praecox* L.), bambu e cerejeiras nas variedades de florescimento precoce. O lótus e as ninfeias eram amplamente empregados para decorar os laguinhos, mas, para não anular o efeito de espaço ilimitado que o espelho d'água devia sugerir nem seu efeito refletor, as plantas aquáticas eram postas somente ao longo das margens e seu desenvolvimento era cuidadosamente controlado.

Na disposição de plantas lado a lado, procuravam-se os efeitos artísticos suscitados pela justaposição de formas plásticas. Nos jardins, havia, frequentemente, pinheiros, bambu, salgueiros (*Salix babylonica* L.), bananeiras (*Musa sapientium* L.): plantas de aspecto escultórico que permitiam alternar zonas caracterizadas por folhagem verde luminosa a outras de tons mais escuros. Eram empregados, além disso, álamos e tuias, plantas frutíferas como a ameixeira e o pessegueiro; entre as árvores e arbustos de flores, privilegiavam-se a árvo-

re-dos-pagodes (*Sophora japonica* L.) – cujas flores traziam para os jardins o amarelo, cor consagrada aos imperadores –, o jasmim (*Jasminum sambac* [L.] Aiton), o hibisco (*Hibiscus mutabilis* L.), a begônia (*Begonia evansina* Andr.), o resedá (*Lagerstroemia indica* L.).

Nos jardins, e também no interior das residências, eram expostos arbustos e árvores anãs em vasos baixos, feitos em cerâmica ou pedra e com poucos centímetros de altura. Eram obtidos cortando as raízes e controlando o crescimento de seus ramos e troncos no crescimento, em busca de resultados que evocavam, pelo menos idealmente, a topiaria ocidental. Trabalhava-se para que as minúsculas plantas tomassem a aparência de dragões, animais, ou para que os grupos de folhas se mostrassem em forma de nuvens. O conjunto devia parecer, porém, totalmente natural, sem marcas das coerções operadas.

Essa prática derivava da representação das Ilhas dos Imortais nos jardins e deu origem às reproduções icônicas cada vez mais miniaturizadas, colocadas em recipientes e por isso chamadas *penjing*, "paisagem em bandeja" (figura 38). Eram originalmente realizadas com fragmentos de rochas, escolhidas por sua bela forma e colocados em vasos chatos preenchidos com um véu de água para refletir as rochas. Para completar o efeito de paisagem, sobre as rochas – que imitavam os picos das montanhas envolvidos pelo oceano – se faziam crescer árvores anãs, musgos, samambaias e pequenos arbustos.

As miniaturas assumiram um papel importante nas práticas taoístas da busca de longevidade: considerava-se que, através da meditação sobre essas reproduções, o adepto pudesse recriar a imagem de uma montanha real e receber suas propriedades mágicas.

O mais antigo testemunho de plantas miniaturizadas foi encontrado na tumba de um príncipe chinês, Zhang Huai, morto em 706; nas pinturas murais que ornam o sepulcro em Qianling são representados dois servos que trazem plantas anãs em va-

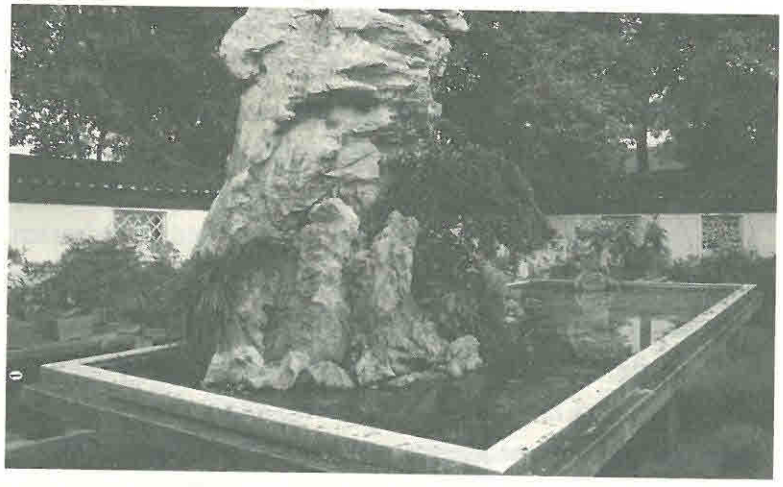


Figura 38
Um *penjing*, "paisagem em tabuleiro", com evocação das Ilhas dos Imortais.

sos planos (figura 39). A seguir, essa técnica se tornou muito popular, e nos jardins apareceram zonas dedicadas à paisagem em miniatura; como no caso do jardim *Huqiu Shan*, "Colina do Tigre", realizado na cidade de Suzhou a partir do século X, que exibe ainda hoje uma grande coleção dessas composições.

A arte de criar árvores minúsculas alcançou o Japão já no período Heian (794-1191); também nesse país a técnica teve amplo desenvolvimento, tomando o nome de *bonsai*, "árvore em vaso", denominação pela qual é conhecida no Ocidente.

Quem apresentou os jardins chineses à Europa foram os jesuítas, que, desde o final do século XVI, tinham conseguido se estabelecer com grande dificuldade na China; a tentativa de evangelização foi também uma rica ocasião de conhecimento recíproco entre Leste e Oeste, e o empreendimento religioso se transformou numa expedição científica. Os jesuítas, de fato, abriram um constante fluxo de informações por meio de cartas, relatórios oficiais, notas sobre a cultura local. Uma grande parte desses escritos foram publicados nos países europeus pelo interesse que suscitaram.

Entre os estudos de caráter botânico produzidos naquele contexto, havia o primeiro tratado sobre as plantas chinesas, *Flora sinensis*, escrito pelo jesuíta polonês Michael Boym (1612-1659),

Figura 39

Servo trazendo plantas anãs em um vaso plano, pintura mural, início do século VIII. Quianling, tumba do príncipe Zhang Huai. Detalhe.

publicado em Viena em 1656, e uma obra mais geral, mas com numerosas informações sobre plantas, *China monumentis illustrata*, publicada em Amsterdã, em 1667, e escrita pelo jesuíta alemão Athanasius Kircher (1601-1680). Esse último, embora nunca tendo estado no Oriente, valeu-se das narrativas feitas pelos seus confrades para criar um estudo complexo e ricamente ilustrado (figura 40).

Igualmente importantes foram os escritos sobre as modalidades compositivas dos jardins; o mais conhecido documento é constituído por uma carta, várias vezes impressa, enviada em 1743 pelo jesuíta francês Jean-Denis Attiret (1702-1768). Esse missionário trabalhou no parque imperial de *Yuanmingyuan* e dele fez uma descrição ampla e demasiadamente elogiosa. Contudo, notícias e críticas sobre a arte dos jardins chegaram aos borbotões à Europa por obra dos jesuítas desde o início do século XVII, contribuindo certamente para criar um clima cultural de curiosidade e interesse em relação àquelas modalidades compositivas ligadas à paisagem natural.

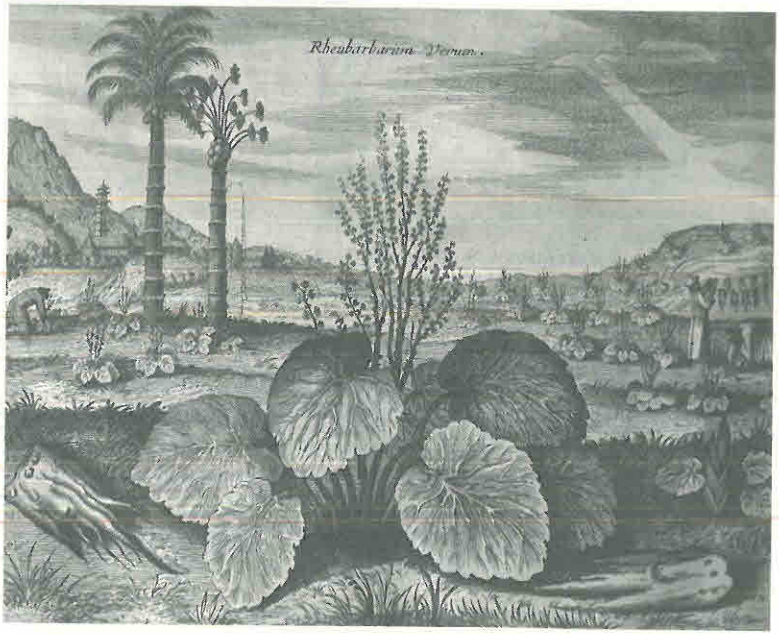


Figura 40
A planta do ruibarbo (em Athanasius Kircher, *China monumentis illustrata*, Amsterdã, 1667).

Jardins reais da Coreia

Historicamente um reino vassalo da China situado entre o grande império asiático e o arquipélago nipônico, a Coreia foi frequentemente considerada um território de interligação por meio do qual a cultura chinesa e seus modelos de jardins se difundiram em direção ao Japão. Todavia, na península coreana se desenvolveu e se expressou extensivamente uma arte paisagística dotada de características compositivas específicas, totalmente originais no panorama do Extremo Oriente.

Os maiores conjuntos arquitetônicos foram, em primeiro lugar, os palácios reais da dinastia Joseon, os quais, sob o exemplo chinês, eram concebidos como uma sucessão de pátios quadrangulares fechados que continham os escritórios administrativos, a sala do trono e os edifícios para as audiências e, por fim, os jardins. Os modelos compositivos desses últimos diferiam de acordo com seu posicionamento e relação à arquitetura: os espaços verdes recebiam uma ordenação formal quando se encontravam nas proximidades imediatas da área construída e um tratamento livre fora dela. Se os jardins internos dos diversos setores do palácio tinham formas geométricas inspiradas na cosmogonia taoísta, com terraceamentos regulares, tanques quadrangulares e ilhas circulares, nos espaços verdes mais externos eram valorizados os cenários originais dos lugares, escolhidos pela presença de relevos, bosques e rios.

Exemplo emblemático na atual Seul é o *Changdeokung*, "Palácio do Leste", construído por ordem do rei Taejong, a partir de 1405, na base de uma alta montanha, e assim chamado porque se situa a leste da principal residência real (figura 41). Ele exibe as formas arquitetônicas dos complexos palacianos chineses, mas a colocação dos vários edifícios exprime uma busca autônoma de harmonia com a marcante naturalidade do ambiente em que está inserido. Enquanto a parte mais representativa do conjunto, na qual se encontram os ambientes destinados à recepção e às

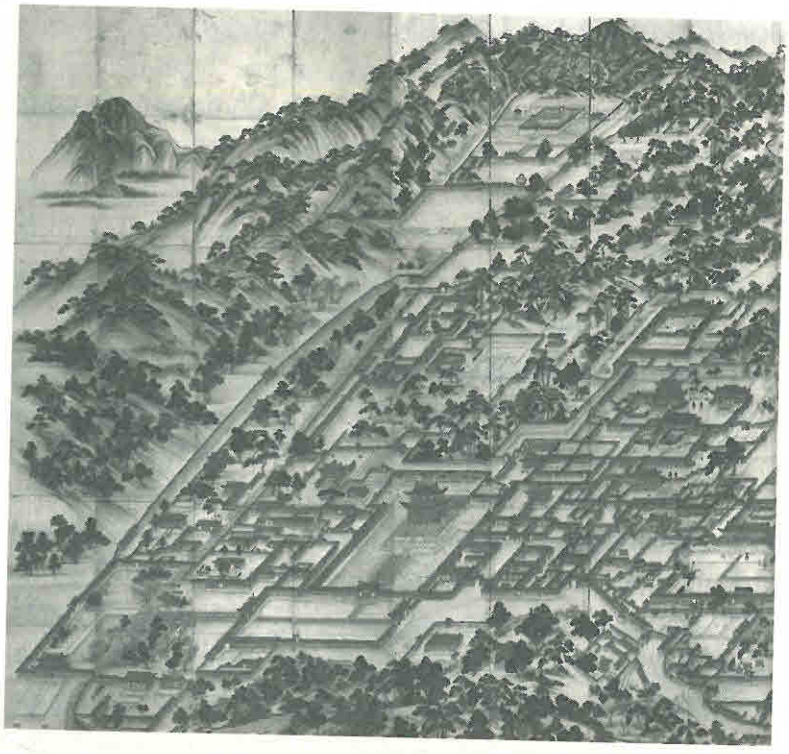


Figura 41
Vista a voo de pássaro do complexo Changdeokung em Seul, pintura sobre papel, c. 1824. Detalhe.

audiências, é definida por implantações axiais e simétricas, esse encaminhamento vai progressivamente se desfazendo nas zonas internas e privadas, em que a arquitetura se confronta com a irregularidade da morfologia da colina e com a presença do bosque.

Também os jardins, partindo de formas geométricas, seguem a mesma lógica de progressiva informalidade à medida que entram pelo complexo e sobem a encosta. O setor da rainha, chamado *Daejojeon*, colocado na parte mais interna da área residencial, é fechado acima por um pátio; esse é circundado por uma sequência de quatro terraços verdejantes regulares e acomodados na encosta, destinados provavelmente ao cultivo de flores, as quais são evocadas pela decoração dos muros perimetrais (figura 42). Do pátio, sobe-se ao *Biwon*, "Jardim Secreto", colocado no interior da mata que recobre a elevação, criado em 1459, mas amplamente reconstruído nos séculos seguintes. Trata-se,

Figura 42
Seul, complexo Changdeokung, pátio situado atrás da residência da rainha e contornado por quatro degraus verdes.

na realidade, de vários jardins separados e setores residenciais murados, onde espaços naturais de formas geometrizadas são justapostos a ambientes recobertos de bosques acentuadamente naturalistas, atravessados por trilhas panorâmicas.

Ao longo do percurso de subida que atravessa o bosque, encontra-se primeiramente o tanque quadrado chamado *Buyoungji*, criado no século XVIII, que tem no centro uma ilhota circular arborizada e nas margens vários pavilhões, tradicionalmente destinados ao encontro daqueles que passavam a viver no palácio, após aprovação nos exames para se tornarem funcionários públicos (figura 43).

Mais acima, dois tanques quadrados anunciam um pequeno complexo de habitações aristocráticas denominado *Yeongyeongdang*; seu recinto compreende uma verdadeira residência real secundária. Ali se encontra também um minúsculo e elegante pavilhão quadrado, situado no topo de uma encosta verde trabalhada em terraços. Ainda mais ao alto, um laguinho circundado por pavilhões de formas diversificadas, chamado *Pandoji*, é dividido em duas partes por uma ponte-barragem; a parte inferior tem um contorno sinuoso, enquanto a superior é mistilínea.

Figura 43
Seul, complexo Changdeokung, o tanque quadrado, chamado *Buyoungji*, tendo ao centro uma pequena ilha circular arborizada, século XVIII.

Na parte extrema e mais elevada do jardim, coincidindo com a presença de uma nascente extremamente apreciada pela corte, na qual tem origem o riacho que atravessa todo o parque, foi criada em 1636 uma sofisticada composição altamente pitoresca. Nela, grandes rochas naturais, cingidas por arvoredos, fronteiam pequenos pavilhões, um dos quais surge sobre um minúsculo arrozal quadrado, evocação da paisagem rural. A maior rocha desse fresco jardim de verão traz inscrita uma composição, dedicada ao lugar pelo rei Injong, na qual se canta a água que desce formando cascatas (figura 44).

O maior e mais antigo palácio real de Seul, o *Gyengbokgung*, erguido a partir do final do século XIV, também apresenta jardins e espelhos-d'água em meio a uma solução plástica densa e vigorosa. A oeste da zona que no passado abrigava as residências, encontra-se um amplo tanque quadrangular de mais de 100 m de lado com três ilhas quadrangulares; sobre a maior delas, ergue-se um grande pavilhão que era utilizado para as recepções reais, o qual por sua vez é fronteado por duas ilhotas arborizadas colocadas em sequência (figura 45). O jardim pro-

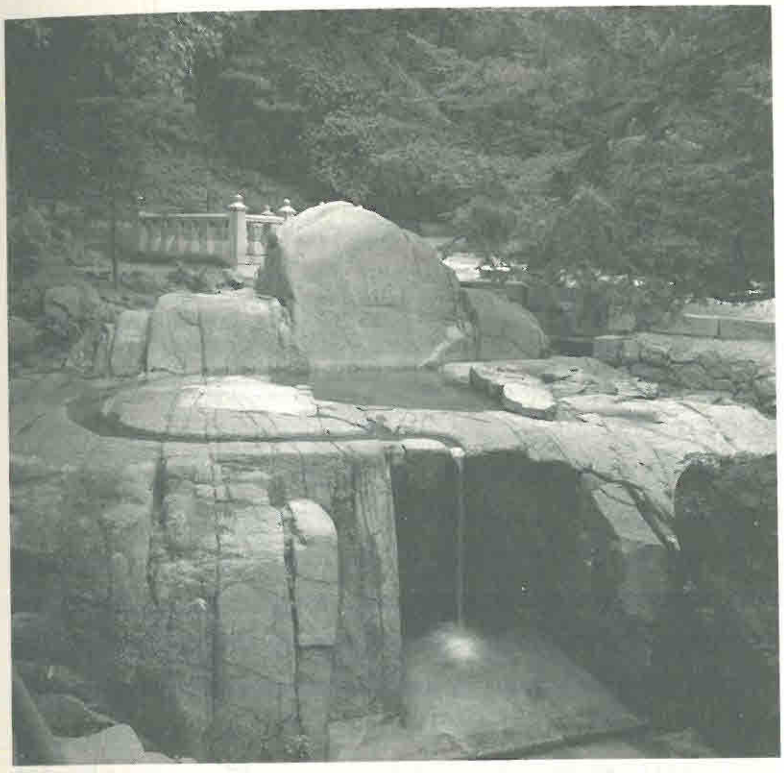


Figura 44
Seul, complexo Changdeokung, jardim superior, implantado em 1636. A rocha traz inscrita uma composição poética e dela verte a água de uma nascente.

Figura 45
Seul, complexo Gyeongbokgung, pavilhão das recepções reais fronteado por duas ilhotas quadrangulares arborizadas.

priamente está situado no norte, atrás das zonas de recepção e residência e igualmente voltado para um cume de montanha. O elemento remanescente de maior interesse é constituído por um grande tanque trapezoidal, chamado *Hangwonjong*, escavado em 1456 e reconstruído no final do século XIX; desde o início era ornado com florações de plantas aquáticas de lótus e tinha no centro uma ilha circular sobre a qual se ergue, entre azaleias e falsos-plátanos, um pavilhão hexagonal de dois pavimentos (figura 46).

A origem dos jardins no Japão

Assim como aconteceu na China, as origens do jardim japonês estiveram ligadas à própria paisagem e a concepção altamente sacralizada da tradição nipônica. A religião de origem do país, presente desde muito antes que ali fosse introduzido o budismo, é a xintoísta, que professa a divindade da natureza e venera, ou teme, os *kami*, presenças sobrenaturais, espíritos dos

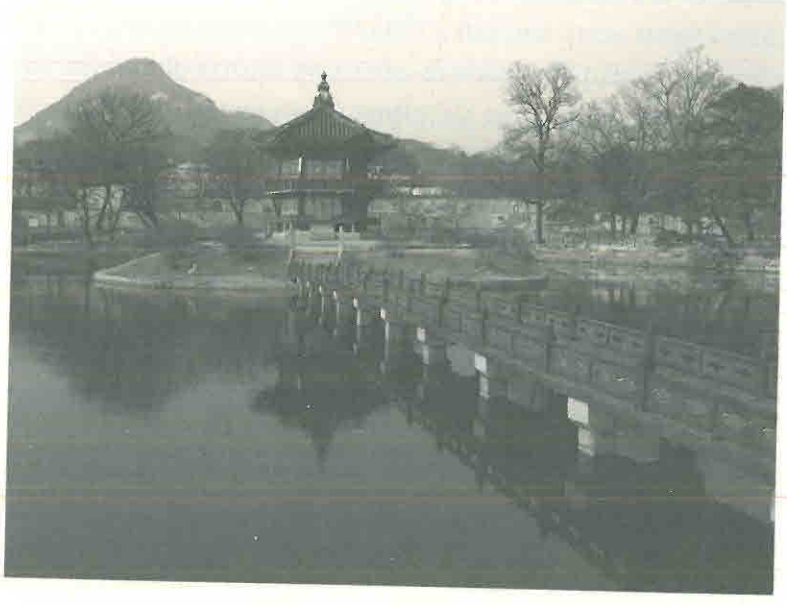


Figura 46
Seul, complexo Gyeongbokgung, o tanque chamado *Hangwonjong* com ilha dotada de um pavilhão, séculos XV-XIX.

deuses, conectados com uma multiplicidade de lugares, fenômenos físicos e seres vivos. Pássaros, animais, homens, árvores, rochas, mares, montanhas e tudo aquilo que possui um poder gerador de reverência ou temor foi reconhecido como *kami*, entidade que pode favorecer o homem e produzir fenômenos físicos úteis para ele, ou comportar-se com maligna crueldade se provocada. Para um povo de agricultores e pescadores, como foi o japonês, os espíritos mais reverenciados foram os fenômenos que presidiam a fertilidade dos campos e a abundância dos mares: os *kami* do sol, das colheitas, da fertilidade da terra, das árvores, dos poços e, além disso, dos ventos e do mar. Ainda hoje um *kami* muito honrado é Inari, que governa a semeadura, o crescimento, a maturação e a colheita do arroz, e que se manifesta em seu mensageiro, a raposa.

Muitos *kami* foram associados a localidades específicas; eram considerados manifestações de sua presença e, por esse motivo, objetos de culto, são os elementos naturais de formas insólitas ou as paisagens de grande beleza, como o monte Fuji. A crença na efetiva existência dos *kami*, muito forte no Japão, com o tempo originou superstições, mas também um lírico senso de comunhão com a natureza, uma propensão para perceber o invisível, para buscar a essência secreta do mundo.

Para a religiosidade explicitamente voltada ao ambiente, os lugares em que se praticavam os ritos xintoístas não tinham necessidade de uma construção de alvenaria, mas o espaço sacralizado era de toda forma delimitado; o templo xintoísta é, assim, um setor na paisagem ao qual se reconhece um poder espiritual. Em presença de uma rocha ou de uma árvore objeto de veneração, as ordenações são simples: a área circunstante é limpa e o elemento natural envolto com uma corda de palha de arroz que indica sua qualidade particular.

Nas áreas maiores, em vez disso, o lugar de culto é antecipado por um tradicional portão sagrado, que anuncia um templo, uma capela, um bosque: nesse caso, uma pavimenta-

ção feita com seixos soltos ou com saibro indica o âmbito mais sagrado, designa as áreas purificadas para receber o espírito do *kami*, nas quais o homem e a natureza podem se encontrar. Ainda hoje, vários sítios no país mantêm essa caracterização original: o mais venerado é o situado nas proximidades da cidadezinha de Ise, onde, no interior dos bosques de criptomérias, os grandes cedros-do-japão, surgem dois templos, com seus respectivos pavilhões de serviço e capelas circunstantes; todas as construções sacras se erguem a partir de leitos quadrangulares de seixos de rio pretos ou brancos (figura 47. Esse espaço vazio e não plantado que delimita a faixa de respeito dos ambientes sagrados passou, com o tempo, a fazer parte também da caracterização dos palácios imperiais, assim como dos jardins monásticos.

O budismo foi introduzido no Japão através da China em 552 e, já nas décadas seguintes, atingiu o *status* de religião oficial. Desde o início do século VII, os contatos com a Coreia e o envio da primeira delegação oficial da corte do imperador chinês estimularam, na arquitetura e nos jardins, a adoção de formas inspiradas pela cultura continental. Quando, em 607, o emissário Ono Imoko conduziu a primeira embaixada japonesa, foi recebido pelo imperador Yangdi, e esse fez com que ele visitasse o parque de *Xiyuan*, nas proximidades da capital da época, Luoyang. Nas décadas seguintes àquela visita, jardins de influência chinesa, com lagos e composições de rochas, foram realizados por corporações de trabalhadores coreanos nos palácios dos expoentes da corte. Segundo o texto do *Nihonki Shoki*, "Antigas crônicas do Japão", registro oficial de acontecimentos históricos compilado em 720, um dos mais influentes dignitários de Estado do período, Soga no Umako (morto em 626), ordenou que em seu jardim fosse escavado um espelho-d'água que contivesse um pequeno monte artificial e, por esse motivo, foi posteriormente conhecido como "Ministro das Ilhas". As religiões vindas do continente estimularam, nos jar-

Figura 47
Ise, o espaço sacralizado que circunda uma capela.

dins, a criação de panoramas miniaturizados, inspirados nas Ilhas dos Imortais do taoísmo ou nas montanhas míticas da tradição indo-budista.

Durante o período Nara (710-794), nome da primeira capital japonesa moldada no exemplo das grandes cidades chinesas, um amálgama entre pensamento chinês e japonês marcou também os jardins. Em anos recentes, escavações arqueológicas realizadas na antiga capital trouxeram à luz restos de dois jardins do século VIII. O primeiro, chamado *To-in*, localizado no interior do palácio imperial, era desenhado por uma lagoa e por um riacho; o segundo, *Kyuseki*, encontrado na área da cidade moderna, apresentava um laguinho estreito em S, com largura de 3 m a 5 m e 50 m de comprimento: uma espécie de riacho sinuoso cujo volume, de margem a margem, era inteiramente revestido de pedras que simulavam orlas rochosas. Descobertas em outros sítios confirmaram a presença, em jardins da época, de espelhos-d'água em forma de riachos serpenteantes, chamados *kyokusui*; o costume de delinear o traçado com

pedras favorecia a manutenção da água límpida e a percepção da composição como uma pequena paisagem.

Com o deslocamento da capital para Kyoto, teve início o período Heian (794-1185), antiga denominação daquela cidade. Foi uma época de estabilidade política e prosperidade econômica que viu florescer várias expressões artísticas, entre as quais os jardins das residências aristocráticas, que foram progressivamente adquirindo autonomia compositiva a partir das influências do continente. São esses espaços verdes que frequentemente fazem fundo às histórias descritas em um célebre e longo romance intitulado *Genji Monogatari*, "Os contos de Genji", escrito no primeiro quartel do século XI por Murasaky Shikibu (nascida por volta de 975), uma nobre pertencente à família Fujiwara que passou anos a serviço da imperatriz. No texto é descrito o ambiente da corte no Japão do período Heian, através da vida e dos amores de um nobre, Genji, protagonista do romance (figura 48).

Muitas cenas se desenvolvem em pequenos jardins perfumados por laranjeiras e glicínias ou decorados por salgueiros e floradas de crisântemos; mas ali é igualmente descrita a apreciação pelos pitorescos panoramas de montanhas cobertos por neblina. A fim de curar-se da malária, Genji sai da capital para procurar um sábio que pode curá-lo e que vive entre as colinas cobertas de bosques:

> Apesar de a florada das cerejeiras já ter passado na cidade, a das montanhas estava em seu auge. A bruma, que se tornava cada vez mais densa enquanto o grupo penetrava entre os montes, o deliciava [...] Genji subiu a colina atrás do templo e olhou para a cidade. A floresta estava coberta pela neblina primaveril. "É como uma pintura", disse, "a gente que vive em tal lugar muito dificilmente quereria estar em outro". "Mas estas não são montanhas", disse um dos seus homens, "as montanhas e os mares das províncias distantes, aqueles, sim, seriam motivos para uma verdadeira pintura. O Fuji e as outras montanhas". (Os contos de Genji)

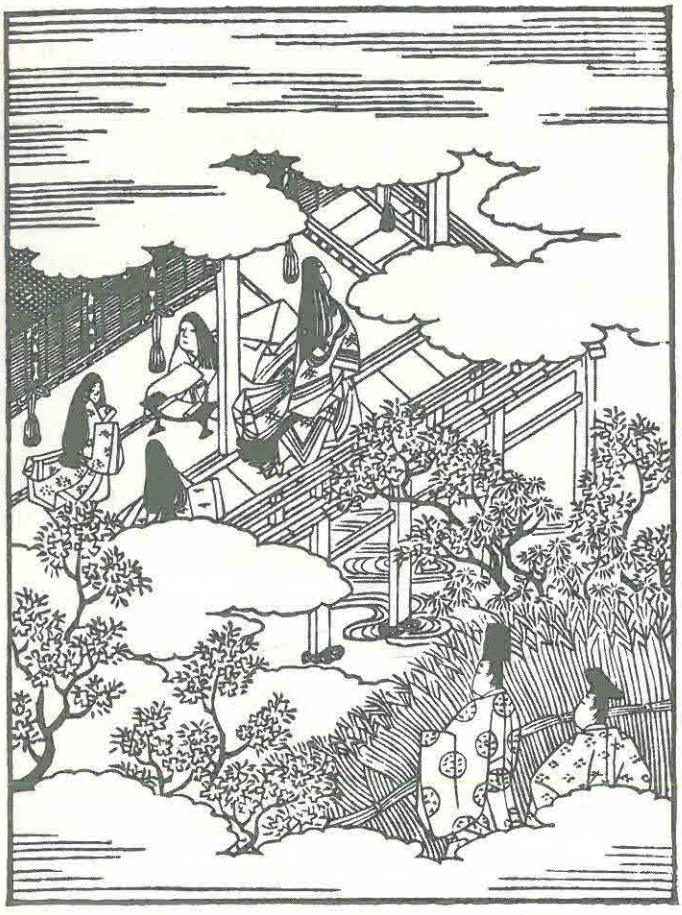


Figura 48
Yamamoto Shunsho, ilustração de uma edição de 1650 de *Os contos de Genji*.

Elemento compositivo importante nos grandes parques da época eram os tanques de amplas dimensões. Durante a excursão a um dos palácios imperiais, Genji dança e canta em frente a um amplo espelho-d'água: "A música vinha de barcos conduzidos no lago, e ali havia uma infinita variedade de danças chinesas e coreanas". Ainda que nenhum dos jardins realizados naquele período tenha sobrevivido em suas formas originais, as escavações realizadas e os fragmentos remanescentes confirmam, nas arquiteturas verdes do período Heian, a presença de lagos, também de dimensões consideráveis (figura 49). Esses lagos eram admirados a partir de pavilhões distribuídos em

seu entorno ou percorridos em barco, oferecendo a ambientação para banquetes e festas, como aquela de que Genji foi convidado a participar.

O templo budista *Byodo-in*, na cidade de Uji, ao sul de Kyoto, conserva em seu interior um dos raros testemunhos remanescentes do período Heian: trata-se do complexo central de uma vila da época, construída por Fujiwara Yorimichi (992-1074), que governou o Japão como regente do imperador por cerca de meio século, além de ser o responsável pela criação de grandes palácios. A estrutura foi transformada em mosteiro em 1052, mas se conservam alguns fragmentos da residência original, como o *Pavilhão da Fênix*, preciosa construção de madeira que constituía o ambiente principal, e os espelhos-d'água que o envolvem por todos os lados (figura 50).

Um grande tanque com duas ilhas também está presente no sítio do complexo imperial *Saga-no-in*, a oeste de Kyoto,

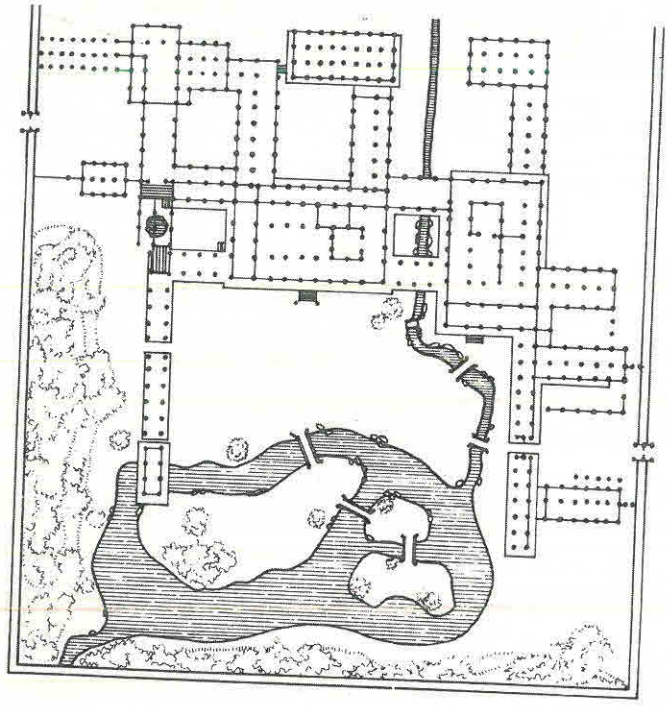


Figura 49
Planimetria reconstitutiva de uma vila ajardinada do período Heian.

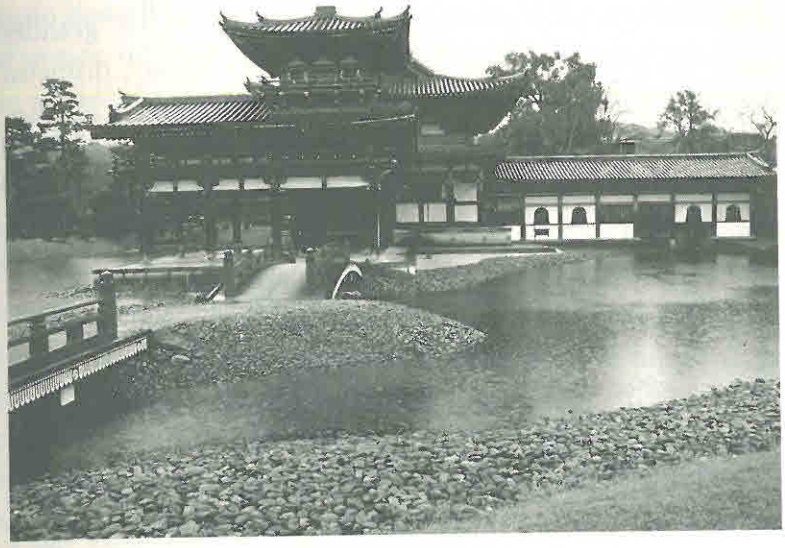


Figura 50
Uji, mosteiro Byodo-in, Pavilhão da Fênix, erguido originalmente no século XI.

construído por volta de 823 como retiro pelo imperador Saga, e transformado no templo budista *Daikaku-ji* após a sua morte.

No período Kamakura (1192-1333), que, como os precedentes, adota o mesmo nome da capital do império naquele momento, foram ainda os lagos de formas sinuosas os elementos principais dos espaços verdes. Essa época viu a ascensão da classe guerreira dos samurais na hierarquia social e o aperfeiçoamento da doutrina zen, ramo da tradição budista influenciado pelo taoísmo chinês que, em oposição ao dogmatismo das filosofias da época, se desenvolveu entre a China, a Coreia e o Japão. O zen propunha a prática da meditação como disciplina voltada para o alcance da calma interior e uma severidade de costumes, que se ajustou ao estilo de vida austero e ao código guerreiro que os samurais abraçavam.

Jardins do espírito

Para o Japão, os séculos XIV e XV constituíram um interregno turbulento; ao período Kamakura se sobrepôs, por cerca

de sessenta anos, o governo militar dos xóguns, os "grandes generais", que teve início em 1333, quando Takauji, primeiro xógum do clã Ashikaga, ocupou Kyoto dando início à época Muromachi (1333-1573). Foi justamente por causa da instabilidade política que a doutrina zen, que propunha a paz espiritual sem rituais inúteis e doutrinas elaboradas, alcançou uma popularidade crescente e alastrou-se pelas artes: a filosofia, a estética, a arquitetura dos jardins. Nesse último campo, ela fomentou um modo compositivo original, que reconhecia o jardim como um mundo apartado e sereno, para ser usado como auxílio à meditação.

Se nos períodos precedentes as arquiteturas verdes tinham sido criadas pelos membros da aristocracia, essa tarefa agora se estendia também aos monges zen, classe que ia se elevando socialmente, tanto que o conselheiro de Takauji foi um monge eminente, Muso Kokushi (1275-1351), também chamado Muso Soseki, um grande projetista de jardins, que via na construção de um espaço verde um momento de prática religiosa. A esse respeito, ele escreveu em seus *Diálogos em sonho* que "não se pode dizer que quem faz uma distinção entre o jardim e a ascese tenha encontrado o verdadeiro Caminho".

O período Muromachi viu surgir jardins que seguiam duas tendências completamente diversas entre si: de um lado, o restabelecimento dos tráfegos comerciais com o continente levou a um novo fascínio pela cultura chinesa e pela construção de grandes parques compostos de vários ambientes; de outro, o aperfeiçoamento da doutrina zen e a definição de uma sóbria doutrina estética a ela vinculada levaram à criação de jardins de dimensões modestas e de caráter metafísico, ligados à prática da meditação.

Um dos primeiros ambientes a refletir as mudanças introduzidas pelo zen foi o complexo do templo de *Tenryu-ji* em Kyoto. Por volta de 1270, o local tinha sido a residência do imperador Gosaga, e desse período conservava o lago e a organi-

zação de influência chinesa; em torno de 1339, quando a vila se tornou um mosteiro zen, Muso Kokushi mudou o arranjo do jardim (figura 51). O desenho atual do espaço verde que fronteia o pavilhão central conserva algumas características da intervenção operada por ele, com um laguinho situado na base de uma encosta de colina, que apresenta várias composições de pedras nas bordas, entre as quais um grupo de rochas de formas extremamente verticais que se refletem na água (figura 52): o reflexo aumenta a sua altura e introduz um elemento de verticalização e dinamismo em uma cena sóbria e composta. A composição do espaço verde mostra uma forma de transição entre os dois estilos do período: sugere, em sua disciplinada beleza, um ambiente adequado à contemplação, mas mantém o caráter de uma evocação tradicional de paisagem.

Aproximadamente contemporâneo do precedente é um outro jardim de Muso Kokushi; trata-se do *Saiho-ji*, conhecido também como *Kokedera*, "Templo do Musgo", situado em Kyoto. Um espelho-d'água é circundado por árvores aos pés das quais nasce um tapete de musgo macio que dá ao conjunto

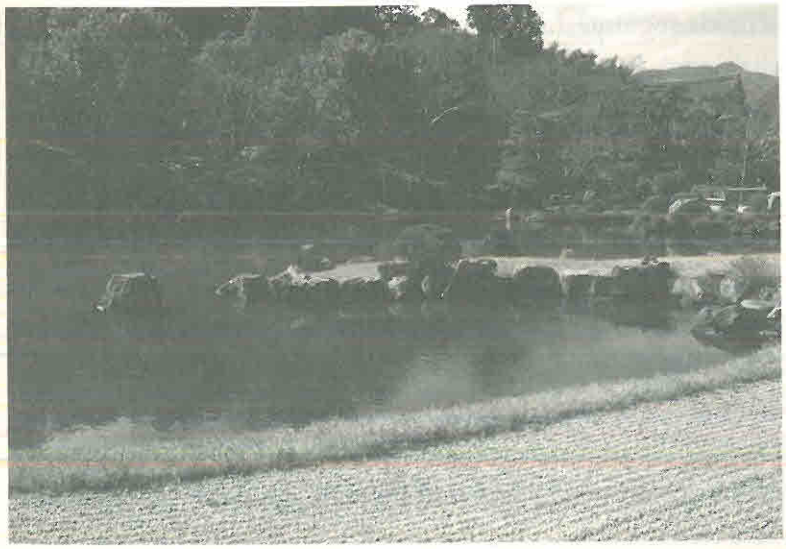


Figura 51
Kyoto, mosteiro Tenryu-ji, jardim.

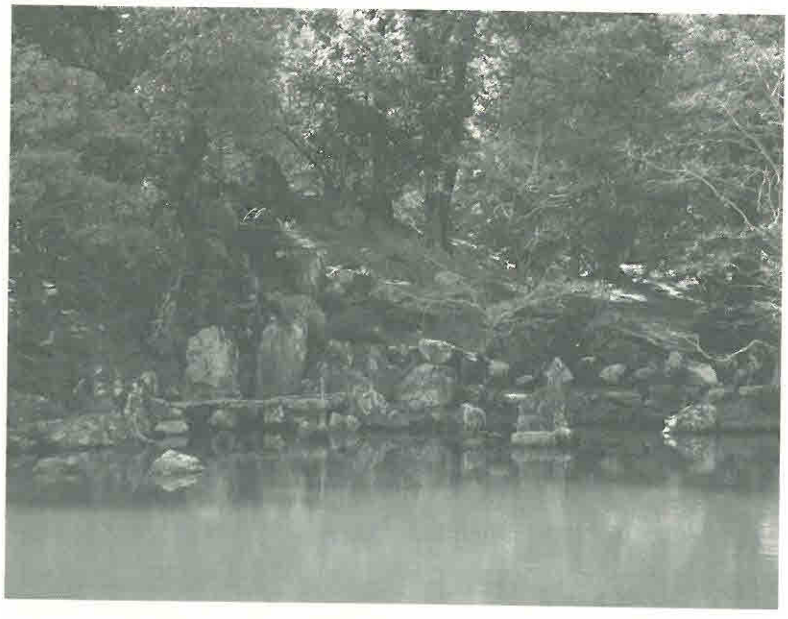


Figura 52
Kyoto, mosteiro Tenryu-ji, composições de pedra ao longo da margem do lago que remontam provavelmente ao século XIV.

uma imagem de grande serenidade; em uma zona ligeiramente elevada há uma composição de pedras, cobertas por líquens e musgo, conhecida como a "cascata seca" devido ao fato de que, embora sendo privada de água, parece evocar sua presença. Essa composição prenuncia a radicalização que deu lugar nos séculos seguintes a jardins completamente privados de água, chamados *karesansui*, "jardins secos".

Trata-se de ambientes que acompanharam as arquiteturas de uma escola específica do monaquismo zen, a corrente Rinzai, de forte vínculo com a classe aristocrática e dos samurais. Diante do *hojo*, edifício principal do recinto monástico, residência do monge prior, apareceram jardins quase privados de vegetação, que eram usados como cena à qual dirigir o olhar na prática da meditação; sentando sobre a plataforma de madeira que avança dos pavilhões dos mosteiros, os monges usavam as formas daqueles jardins como referência simbólica à qual se voltar. Ou, da mesma maneira, a meditação acontecia durante a manutenção cotidiana dos espaços abertos, que apre-

sentavam, como elemento essencial da composição, superfícies de pedrisco, trabalhadas de forma quase gráfica, a fim de obter tramas diversas: um tratamento executado com rastelos de madeira cujos dentes eram propositalmente delineados para riscar a superfície clara do pedrisco.

Exemplos de *karesansui* do período Muromachi são os jardins *Daisen-in*, *Ryogen-in*, *Ryoan-ji*, todos construídos por volta dos primeiros anos do século XVI na região de Kyoto.

Daisen-in foi provavelmente construído pelo fundador do mosteiro, o monge Kogaku Sotan (1464-1548); o *hojo*, residência por ele habitada, foi concluído em 1513 e à mesma data remonta, talvez, o jardim circunstante: esse oferece uma refinada evocação de um riacho que serpenteia entre desfiladeiros montanhosos, para lançar-se depois em um rio salpicado de ilhas, sobre o qual flutua um barco. A composição ilusionista do conjunto é obtida apenas com o uso do saibro trabalhado com rastelos, de rochas e plantas anãs. O jardim ocupa uma estreita faixa de terreno, de 4 m de largura, em forma de L, fechada entre o muro perimetral do mosteiro e o pavilhão em madeira do *hojo*. Ao longo dessa faixa circunscrita, desdobra-se uma paisagem ideal miniaturizada, realizada de acordo com uma técnica chamada *shukkei*, "vista condensada", pela qual um ambiente inteiro pode ser reduzido à escala humana. As rochas de maiores dimensões são posicionadas verticalmente no canto entre as duas alas do jardim, evocando uma cena de montanha, reforçada por volumes de camélias e pinheiros anões, que parecem quase arvoredos distantes (figura 53). Entre as rochas desce uma cascata que se divide em dois cursos que seguem para lados opostos do jardim: uma evocação da água e seu sentido de movimento deriva da sugestão óptica operada sobre o pedrisco, riscado com linhas fluidas pelo rastelo. Um riacho passa sob uma ponte, também ela uma simples pedra natural, e escorre em torno de algumas ilhas; seu fluxo é sulcado por uma rocha em forma de embarcação. O lado oriental da composi-

ção atinge depois uma zona mais estática, que provavelmente não fazia parte da composição original: é o oceano, simbolizado por uma área quadrangular coberta apenas de pedrisco branco, regularmente sulcado por marcas do rastelo, do qual se elevam duas silhuetas cônicas.

Figura 53
Kyoto, mosteiro Daisen-in, jardim, século XVI.

O mosteiro *Ryogen-in* foi construído em 1502. Em torno da residência do prior há cinco jardins de várias dimensões, construídos em épocas diversas, dos quais o mais antigo é constituído por um retângulo de musgo que tem no centro um grupo de rochas evocando uma montanha sagrada (figura 54).

O jardim do templo de *Ryon-ji*, "Dragão Pacífico", é um sofisticado exemplo de composição zen Rinzai reduzido exclusivamente a formas essenciais. Sua ideação é atribuída a Shinso Soami (1455-*c.*1525), pintor de paisagens e criador de jardins, ainda que haja dúvidas tanto sobre o autor quanto sobre a datação efetiva do conjunto, uma vez que o templo se incendiou no final do século XVIII. Ele consiste em uma superfície retangular de aproximadamente 24 m × 9 m, contornada por um muro baixo de cercamento, acima do qual se erguem escuras coníferas situadas no exterior (figura 55). A área é ocupada por um leito de fino pedrisco branco, diligentemente trabalhado com o rastelo, sobre o qual se erguem quinze pequenas pedras de dimensões diversas, reunidas em cinco grupos cingidos na base por um anel de musgo, única presença vegetal. A faixa de terreno onde o jardim é colocado constitui um tipo de território abstrato e imaterial, cuja qualidade metafísica é enfatizada pelo contraste com o cenário vegetal externo (figura 56). Trata-se do exemplo mais austero entre os jardins zen Rinzai, sem nenhuma evocação explícita de paisagem, mesmo se no conjunto a tradição reconheça um mar pontilhado de ilhas, ou um grupo de tigres, acompanhado pelos filhotes, observando um curso de água. Mas, na prática da contemplação, o verdadeiro significado conferido a esses jardins estava naquilo que o observador associava a essas vistas e nos significados que lhes atribuía.

À própria dimensão estética de redução ao essencial pertence a ideação de ambientes adaptados à ingestão, em formas ritualizadas, do chá, uma bebida estimulante que ajudava na manutenção da concentração para os longos períodos em que

se meditava. O chá foi outra novidade introduzida pela China; no Japão, a cerimônia ligada ao seu preparo tornou-se, no final do século XVI, um ritual formal de crescente importância, ao qual era ligada uma dimensão meditativa e de afastamento, ainda que momentâneo, das preocupações do mundo. O chá era ingerido em um ambiente especial, isolado e tranquilo: no início, era uma sala da casa, depois se preferiu um pavilhão

Figura 54
Kyoto, mosteiro Ryogen-in, jardim, século XVI.

Figura 55
Kyoto, mosteiro Ryoan-ji, jardim, século XVI.

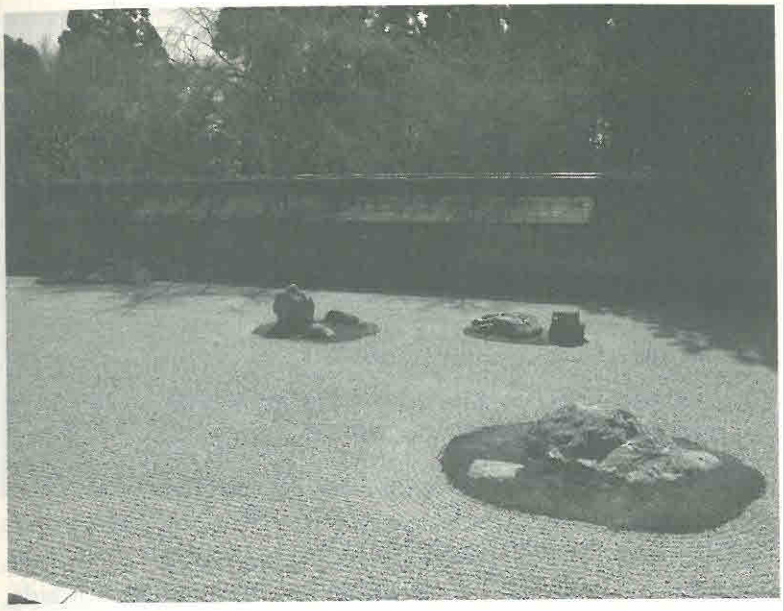


Figura 56
Kyoto, mosteiro Ryoan-ji, jardim. Detalhe dos grupos de pedras circundadas pelo musgo.

separado, poeticamente idealizado na forma de uma cabana no meio dos bosques (figura 57). Como consequência, surgiram jardins apropriados, ou parte deles, explicitamente dedicados à cerimônia do chá e chamados *roji*, "caminhos": não consistiam em arranjos amplos, mas em uma trilha que lentamente conduzia ao pavilhão de chá, que foi adquirindo características de simplicidade rústica e extrema elegância.

O próprio caminho assumia o significado metafísico da cerimônia: o trajeto na natureza simbolizava o progressivo abandono da complicada vida urbana em direção à redescoberta de uma dimensão mais simples e rural, evocada pela ingestão do chá. Por esse motivo, os jardins apresentavam uma série de soluções em que as mais formais iam se tornando naturalistas e rústicas à medida que se aproximavam da cabana, com elementos que evocavam a cultura camponesa, considerada em harmonia com a terra. A caracterização era confiada a uma união entre paisagens serenas e refinados elementos em pequena escala: as pedras irregulares com as quais se pavimentavam

Figura 57
Nara, jardim Isuien com pavilhão de chá, século XIX.

os caminhos, as lanternas de pedra, os cercamentos de bambu. Também a colocação dos pavilhões era atentamente cuidada, de modo que a partir daquele espaço se abrissem vistas sobre partes harmoniosas do jardim.

Para o desenho contribuíram também os chamados mestres do chá: personagens que eram ao mesmo tempo filósofos, artistas e paisagistas, como Sen no Rikyu (1522-1591) ou Furuta Oribe (1544-1615), os quais deram à cerimônia de preparação do chá uma forma simples, austera e fortemente evocativa, que influiu imensamente nas regras de composição dos *roji*.

Jardins de movimento

Em contraste com a turbulência política, uma estética de elegância e simplicidade marcou os jardins do período Muromachi: não apenas os espaços de meditação dos templos zen, mas também os conectados às grandes residências.

Por volta de 1395, o terceiro xógum Ashikaga, Yoshimitsu (1358-1408), mandou construir em Kyoto o *Kinkaku-ji*, "Pavilhão de Ouro", construção que funde elementos dos estilos arquitetônicos japonês e chinês, colocada à margem de

um grande tanque artificial (figura 58). Da arquitetura, que se projeta sobre a água, a vista se volta para composições de rochas, árvores, pequenas ilhas sobre as quais crescem pinheiros anões: elementos que, refletidos no laguinho, dilatam as dimensões do conjunto. Em 1482, o oitavo e último representante do xogunato Ashikaga, Yoshimasa (1436-1490), mandou erguer no limite de uma área montanhosa, na zona oriental de Kyoto, o *Ginkaku-ji*, "Pavilhão de Prata", vila que foi convertida em mosteiro zen depois da morte do contratante (figura 59). O jardim, atribuído a Soami, combina tendências compositivas fortemente contrastantes que se equilibram em virtuosa harmonia. Ele apresenta um aspecto geral pitoresco, com arvoredos e rochas que envolvem um laguinho, do qual se ergue uma encosta de colina coberta de bosques e de musgo. Inseridas nessa elegante paisagem, e em dissonante justaposição em relação a elas, encontram-se zonas de perímetro mistilíneo de pedrisco branco, rastelada de acordo com a técnica dos jardins zen. De uma delas se eleva a perfeita figura geométrica de um cone truncado, também esse feito de pedrisco, sendo uma possível evocação do monte Fuji (figura 60). Ainda que esse tenha sido acrescentado em um período posterior, a justaposição entre a vigorosa naturalidade do laguinho paisagístico e os fragmentos artificiais de jardim seco gera uma poética contaminação entre vocabulários diferentes.

A paz que foi restabelecida no Japão durante o período Momoyama (1573-1603) expressou-se na arte dos jardins através da opulência e da exuberância de formas distantes da austera elegância das criações do período precedente. A ideia expressa nos *roji*, os ambientes dedicados à cerimônia do chá, de concentrar a composição sobre o caminho, deu lugar à criação de jardins cada vez maiores, a serem descobertos seguindo um trajeto predeterminado. Essa tipologia de arquiteturas verdes alcançou seu momento mais alto no período Edo (1603-1867), antigo nome de Tóquio, cidade que se tornou a nova capital.

Figura 58
Kyoto, Kinkaku-ji, "Pavilhão de Ouro", final do século XIV. O pavilhão é uma reconstituição moderna.

Figura 59
Kyoto, Ginkaku-ji, "Pavilhão de Prata", final do século XV.

Primeiramente na área de Kyoto, depois em outras cidades, o imperador e os membros da nobreza construíram grandes parques nos quais se desenvolveu a técnica da sucessão de vistas, que, sem solução de continuidade, se abriam ao longo de um percurso a ser percorrido a pé ou de barco ao longo de amplos tanques irregulares: receberam o nome de *kayu-shiki teien*,

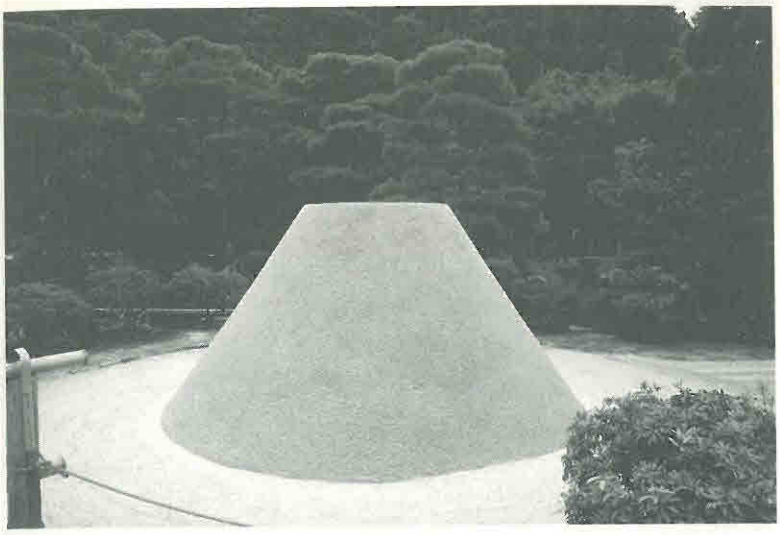


Figura 60
Ginkaku-ji, a forma de cone truncado talvez seja uma evocação do monte Fuji.

"jardins para a paisagem". O primeiro exemplo de arquitetura verde cujo desenho implicava um caminho circular que levava a várias cenas foi o da vila imperial de *Katsura*, a partir do nome do rio que banha Kyoto, em cujas margens surgiu o complexo que o irmão do imperador, o príncipe Hachijo Toshihito (1579-1629), e seu filho, Toshitadda, mandaram realizar entre 1620 e 1645. Os pavilhões do edifício principal fronteiam um lago artificial de contorno irregular e enriquecido com ilhotas. Casas de chá ligadas por pequenas pontes e um amplo jardim estão dispostos ao redor; um caminho contorna o tanque captando as várias cenas. Para o desenho da composição talvez tenha contribuído também Kobori Enshu (1579-1647), magistrado, mestre do chá, monge zen e grande projetista de jardins.

Sento Gosho, ainda em Kyoto, foi o lugar de retiro do imperador Gomizuno (1611-1629), que a partir de 1634 ergueu ali uma vila com um parque; para o projeto colaborou Enshu, que combinou a elegância da corte com a austeridade zen. Desenhou um ambiente rico em surpresas, com vistas inesperadas e continuamente diversas, e no centro dispôs um lago de formas sinuosas, atravessado por pontes de vários formatos (figura 61).

Figura 61
Kyoto, vila imperial Sento Gosho, século XVII. Vista do lago atravessado por pontes de vários formatos.

A vila imperial de *Shugaku-in* também foi construída como um retiro particular pelo imperador Gomizuno, por volta de 1659; está situada a nordeste de Kyoto, na base de uma zona montanhosa coberta de bosques. Não apresenta um edifício principal, uma vez que não foi pensada para longas estadas, mas tem uma série de pequenos pavilhões colocados nos pontos mais pitorescos no caminho que sobe o monte. A composição prevê três zonas de jardins distintas, separadas do bosque e dos campos de arroz que galgam a encosta; a maior é a chamada "vila superior", desenhada em forma de bosque de montanha que cinge um amplo lago de bordas irregulares com ilhas arborizadas. De alguns pontos do caminho, o cenário do lago e dos arvoredos que o envolvem funde-se com a vista do panorama distante, constituído por montes cobertos de bosques, em um dos mais célebres exemplos de *shakkei*, "cenário emprestado", técnica paisagística baseada no enquadramento de um panorama distante a partir do interior do jardim, amplamente praticada no período, tanto no Japão quanto na China (figura 62).

Figura 62
Kyoto, Shugaku-in, lago da vila superior com "cenário emprestado", formado pelos montes distantes, século XVII.

As grandes arquiteturas verdes dos séculos XVII e XVIII foram inspiradas na configuração dos jardins que pareciam paisagens naturais esteticamente idealizadas para serem descobertas seguindo caminhos preestabelecidos, ao longo dos quais se sucediam vistas refinadas. Essa caracterização deu lugar a um tipo de competição entre os aristocratas, que rivalizavam na profusão de cenários nos jardins. No parque *Koishikawa Korakuen*, em Tóquio, construído a partir de 1629 por ordem do xógum Tokugawa Yorifusa (1603-1661) com a colaboração de um estudioso chinês, Zhu Shun Shui (1600-1682), foram recriados, em forma de evocação, mais de trinta sítios de paisagem natural do Japão e da China (figura 63). Apesar de reduzido a um quarto de sua extensão original, apresenta ainda uma extraordinária profusão de cenários diferentes, com laguinhos, cascatas, arrozais, falésias rochosas que se oferecem inesperadamente ao olhar, graças ao sábio emprego de pequenas colinas artificiais de notável elevação, que funcionam como anteparos cênicos para separar os vários ambientes. Na mesma cidade, o parque *Hama-Rikyu*, que pertenceu ao xógum Tokugawa

Figura 63
Tóquio, parque Koishikawa Korakuen, século XVII.

Yoshimune (1684-1751) e foi construído em 1709, aproveitava a proximidade com a costa marítima para fazer penetrar ali as marés e assim mudar a conformação da paisagem no correr do dia.

O período viu a difusão, em todo o país, dos grandes jardins paisagísticos. Nas províncias, os senhores feudais, que nos turbulentos períodos precedentes tinham se fechado em fortalezas, deixaram os castelos e começaram a construção de palácios urbanos aos quais vincularam jardins como demonstração de riqueza e poder. Entre eles, lembramos o *Kenroku-en* em Kanazawa, cidade da costa ocidental do país, construído por volta de 1760 para a residência do clã Maeda, sobre uma colina no limite da cidade com quatro laguinhos e rios artificiais; o *Ritsurin-koen* em Takamatsu, na ilha de Shikoku, colocado na base de um monte recoberto por bosques cuja presença é utilizada para a criação de cenários que envolvem o panorama e um amplo lago artificial com ilhas (figura 64).

Figura 64
Takamatsu, parque Ritsurin-koen, século XVII.

Tratados e plantas de jardim no Japão

Na última parte do período Heian, aquele que teve Kyoto como capital do Japão, a forte redução dos contatos marítimos levou a civilização japonesa a distanciar-se progressivamente dos modelos de referência alcançados pelo continente e a assumir características peculiares. Foi naquele contexto de autonomia cultural que, entre a metade e o fim do século XI, foi escrito no país o mais antigo tratado dedicado especificamente à realização de jardins que já apareceu no mundo. Trata-se do *Sakuteiki*, "Construção do jardim", cuja composição é atribuída a um nobre de corte, Tachibana Toshitsuna (1028-1094), filho de Fujiwara Yorimichi, o criador da vila de Uji; a obra apresenta-se como um manual técnico, voltado para leitores diretamente envolvidos na criação de jardins.

O tratado começa com sugestões compositivas gerais, entre as quais a explicação de que a evocação, nas composições verdes de famosos pontos cênicos naturais, deve vir não de forma direta, mas filtrada: "Visualizem as paisagens famosas da nossa terra e experimentem extrair delas seus pontos mais

interessantes. Recriem a essência daquelas cenas no jardim, mas façam-no interpretando-as e não copiando-as". Seguem-se informações práticas para a realização de riachos, espelhos-d'água, ilhas, composições rochosas e cascatas. O texto tem um grande interesse documental, mesmo porque explicita o papel decisivo da geomancia na determinação da composição. O autor especifica de que quadrante deve vir a água em relação ao tipo de construção, residencial ou religiosa, à que pertence o jardim; dedica um capítulo às proibições, para que não se incorra em erros compositivos na colocação das pedras, que se voltariam contra a sorte do proprietário do espaço verde. Mais para o fim do manuscrito, há uma seção dedicada às árvores, que mostra como também sua escolha não derivava apenas de motivações estéticas, mas estava estritamente relacionada a motivações esotéricas geomânticas:

> O fluir da água a leste da casa representa o Dragão Azul. Se ali não há água, então plante nove salgueiros. A grande trilha a oeste é dedicada ao Tigre Branco. Se você não tem um grande caminho, então plante em seu lugar sete catalpas. O laguinho ao sul é o Pássaro Escarlate. Se ali não há um tanque, então plante nove árvores-katsura. A colina ao norte é para a Tartaruga Negra. Se não há colina, então plante ali três ciprestes. Aqueles que seguirem essas regras criarão lugares envolvidos pelos quatro deuses-guardiães e serão abençoados com carreiras de sucesso, riqueza pessoal, boa saúde e longa vida. (*Sakuteiki*)

No século XV, a emergência de monges zen como projetistas foi marcada pelo aparecimento de um tratado composto por um religioso chamado Zoen e intitulado *Senzui narabi ni yagyo no zu*, "Ilustrações para compor jardins". Dessa obra, que à semelhança do *Sakuteiki* não apresentava desenhos, partiu uma rica literatura em matéria de arquiteturas verdes que se desenvolveu no período Edo.

Entre os séculos XVI e XIX, foi publicada uma série de guias dos principais jardins do país, em particular aqueles de templos da área de Kyoto, dedicados a inspirar os projetistas em suas composições. Em 1735 foi editado o *Tsukiyama teizouden*, "Comentário sobre os jardins de paisagem", manual escrito por Kitamura Enkin e ilustrado com xilogravuras de jardins japoneses que, em minucioso detalhe, examinava a construção desses ambientes verdes.

Serviu também como fonte de inspiração para a obra através da qual a elegante arquitetura do país oriental ficou conhecida no Ocidente, no quadro da verdadeira nipofilia que o invadiu no fim do século XIX. Foi um arquiteto britânico, Josiah Conder (1852-1920), que chegou ao Japão em 1877, como docente, quando a ilha se abriu à cultura ocidental, quem redigiu o primeiro grande estudo sobre os jardins japoneses: com o título de *Landscape Gardening in Japan*, foi impresso na Inglaterra em 1893, e daquela data em diante foi muitas vezes reeditado por causa do grande sucesso obtido.

Os jardins japoneses nunca foram entendidos como lugares floridos; plantas de flor como as camélias e as azaleias são frequentemente reduzidas para limitar suas floradas. À semelhança do que tinha acontecido na China, também no Japão a relação com a natureza nos jardins foi condicionada por uma grande austeridade; a cor predominante desses espaços é a dos grandes arbustos e dos arvoredos sempre-verdes. Entre as árvores, as espécies vegetais mais frequentes eram o pinheiro-vermelho-japonês (*Pinus densiflora* Sieb. & Zucc.) e o pinheiro-branco-japonês (*Pinus parviflora* Sieb & Zucc.), o cipreste-sawara (*Chamaecyparis pisifera* Endl.), a criptoméria (*Crytomeria japonica* D. Don); ou árvores caducifólias, como o bordo-japonês (*Acer palmatum* Thumb.), a árvore-katsura (*Cercidiphyllum japonicum* Sieb. & Zucc.), o ginkgo (*Ginkgo biloba* L.), o quiri-japonês (*Paulownia tomentosa* Steudel), o salgueiro (*Salix*, especialmente *babylonica* L.).

Mas os jardins japoneses não foram sempre monocromáticos: no período Heian fez-se amplo uso de ameixeiras (*Prunus mume* Sieb. & Zucc.), as primeiras árvores a florescer na primavera, cerejeiras de flor, variedades ou híbridas das duas espécies originárias do Japão (*Prunus speciosa* Koidz. e *Prunus jamasakura* Sieb.& Koidz.), sóforas-do-japão (*Sophora japonica* L.), catalpas-chinesas (*Catalpa ovata* G. Don). Na obra literária *Genji Monogatari*, que remonta àquele período, exprime-se o prazer pelas plantas de florescimento sazonal e de coloração viva, que se alternavam no correr do ano: chá (*Camellia sinensis* L.) no inverno; cerejeiras-ornamentais, azaleias (*Rhododendron* sp.) e glicínias (*Wisteria sinensis* Sweet) na primavera; íris (*Iris japonica* L., *Iris kaempferi* Sieb., *Iris laevigata* Fisch.) e asagao (*Ipomoea nil* L.) no verão; no outono, o crisântemo (*Chrysanthemum* sp.). Esse último, cultivado desde tempos antiquíssimos na China, foi introduzido no século IV pela Coreia no Japão, onde se tornou a flor nacional.

Com o advento do zen, os jardins se tornaram mais sóbrios e as floradas, consideradas frívolas demais, foram substituídas por espécies vegetais sempre-verdes, identificadas como símbolo da imortalidade. O uso das plantas floríferas reduziu-se notavelmente, e as cores dominantes se tornaram o verde do musgo, usado para formar grandes extensões, o dos pinheiros e o do bambu, o cinza escuro das rochas e o cinza claro do pedrisco rastelado. Um certo retorno ao uso de árvores e arbustos floridos marcou depois novamente as grandes vilas do período Edo.

8

Paisagem *versus* jardim: o campo como parque

O *otium* britânico

Na Itália e França dos séculos XVI e XVII, os grandes jardins se difundiram entre as classes dominantes como lugares de troca social, onde se realizavam simples passeios, visitas diplomáticas, espetáculos elaborados ou festas acompanhadas de cenografias. Sinal emblemático disso foram duas ações de Luís XIV: o confisco do palácio e do parque de Vaux-le-Vicomte e a construção daquela extraordinária máquina de comunicação que foi Versalhes. A ideia do jardim como elemento de representatividade de um personagem, de uma família e, em última análise, de uma nação inteira, tinha se estendido, com o tempo, a toda a Europa, inclusive à refratária Inglaterra (figura 1).

A cultura renascentista penetrou nas ilhas britânicas através das nações mais próximas, França e Holanda, e desde o início do século XVII tinha se expressado também por meio da construção de grandes moradias de campo, vilas com parques de composição geometrizada, através das quais a aristocracia exprimia tanto a própria cultura artística quanto a dignidade de seu próprio papel (figura 2). Quando, a partir da década de 1630, o país foi afligido pela guerra civil originada pela opo-

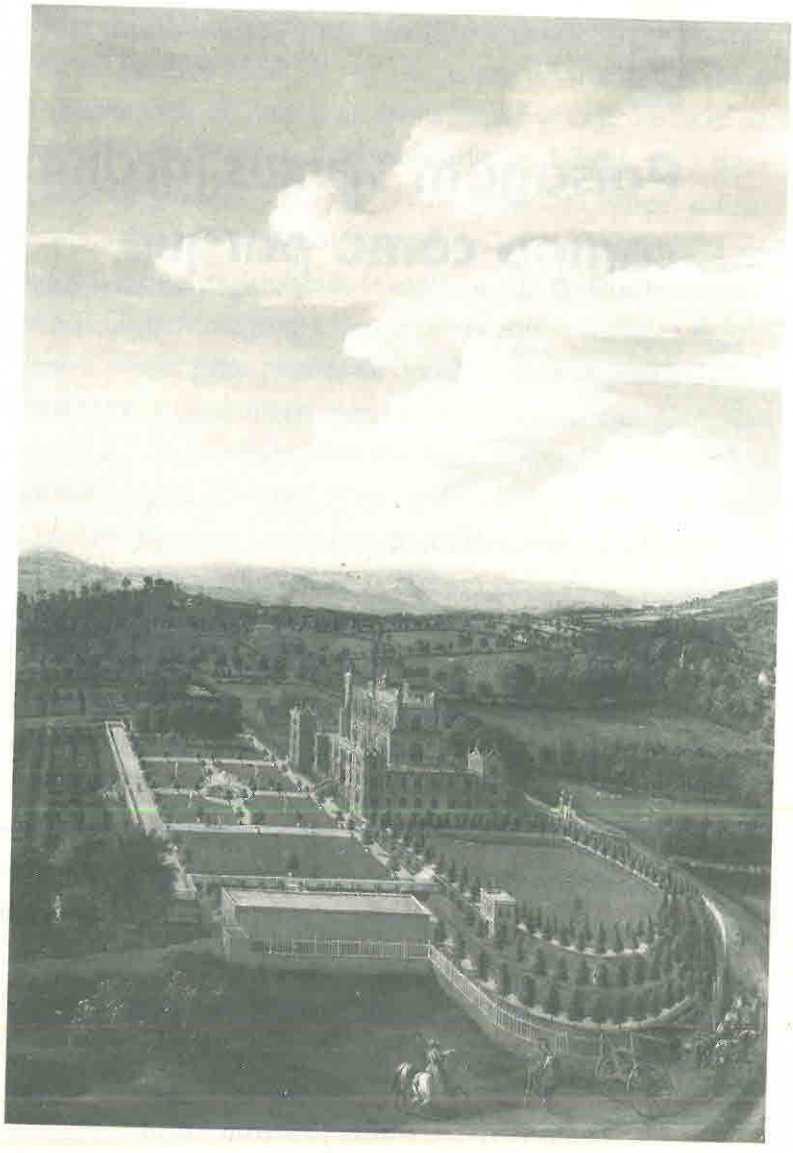


Figura 1
Jan Siberechts, *Wollaton Hall e seu parque*, óleo sobre tela, 1697.

sição entre a casa reinante Stuart e o Parlamento, muitos parques, vistos como emblema do poder do rei e da aristocracia mais conservadora, foram destruídos ou desmembrados para financiar o custo dos exércitos. A época de turbulência teve fim em 1688, quando o católico Jaime II, o último dos Stuart, foi obrigado a fugir para a França e a ceder o poder ao calvinista

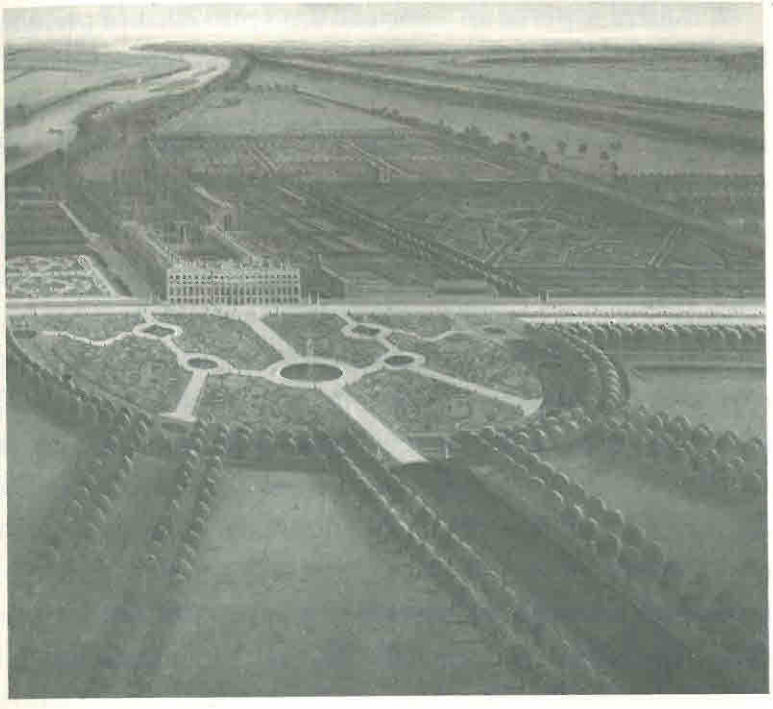


Figura 2
Leonard Knyff, *Residência real de Hampton Court*, óleo sobre tela, c. 1703. Detalhe.

Guilherme de Orange: a forma de absolutismo que, segundo o modelo francês, a casa reinante havia tentado impor falira e foi substituída por uma situação de compromisso na qual o poder era dividido entre o monarca e o Parlamento. Esse último compreendia membros da alta aristocracia, mas também representantes eleitos da classe média, a chamada *gentry*, grupo social constituído por comerciantes, armadores, banqueiros, proprietários de terras, não mais ligados ao exclusivo direito de nascimento, que controlava então o governo local dos condados. Em um contexto como aquele, que via a participação na vida pública também dos proprietários dotados de um patrimônio familiar adequado, as palavras de ordem se tornaram liberdade e propriedade: liberdade do arbítrio real, propriedade como sinal tangível da respeitabilidade adquirida e do papel político confiado à classe dos proprietários.

À riqueza material foi associado um senso ético, já presente na moral da Reforma Protestante, que ao mesmo tempo reunia a contingência de uma nação que estava se impondo no cenário internacional e solicitava da propriedade privada um papel ativo na modernização do país. Elemento central para a economia inglesa fora o desenvolvimento do território agrícola a partir de formas coletivas de administração, então tornadas arcaicas e inadequadas. A parte prevalente dos solos produtivos era, de fato, constituída pelos terrenos comuns, os *commons*, que durante séculos tinham caracterizado a paisagem anglo-saxã e garantido uma forma de subsistência para o mundo agrícola. Os terrenos eram geridos segundo o direito consuetudinário, com uma prática que, todavia, havia se deteriorado pelo aumento da importância da pecuária, sobretudo nas regiões meridionais, naturalmente propensas àquela atividade, o que levou ao cercamento dos pastos e à extensão do uso privado dos solos.

A fim de favorecer a transição para formas de governar mais produtivas, foi considerado indispensável modificar o regime: a partir do século XVIII, o Parlamento inglês votou uma série de leis voltadas para a privatização dos *commons*, que transformaram a agricultura britânica de sistema comunitário de cultivo em regime baseado na propriedade privada. Os capitais investidos no campo favoreceram o aprimoramento das práticas agrícolas e permitiram a introdução de novas máquinas, como as primeiras semeadeiras mecânicas e o arado de duas aivecas, que levaram a um incremento da produção. O fenômeno fez crescer progressivamente o valor dos solos agrários, levou à expulsão dos pequenos proprietários que não estavam em condições de praticar o novo sistema produtivo e favoreceu o nascimento de propriedades rurais cada vez mais extensas. Foi nessas áreas que começaram a surgir grandes residências de campo, nas quais os novos proprietários residiam por longos períodos, controlando a administração do empreendimento

agrícola. A intensificação do uso do território agrário e a construção de moradias senhoriais transformaram completamente a paisagem, criando aquele ambiente rural ainda hoje presente em muitas regiões do país.

Foi nesse quadro de profundas mudanças que se verificou uma verdadeira revolução na arte dos jardins, ou seja, a rejeição do estilo geométrico, que evoluiu entre a Itália e a França. Embora todo determinismo que faça derivar a liberdade das implantações compositivas dos parques ingleses do século XVIII, em função da independência dos poderes reais, deva ser considerado simplista, não há dúvidas de que a transformação do mundo agrícola concorreu para a formulação de uma nova expressividade que se inspirava naquele contexto. À evolução do gosto deram impulso ensaístas e literatos que apoiavam o novo regime político e que, reconhecendo no processo de colonização do campo a possibilidade de uma renovação ética e artística da ilha, construíram em torno dele um culto cenário.

Entre os primeiros intelectuais que conjugaram conveniência empresarial e senso estético estava John Evelyn (1620-1706), membro da *gentry*, proprietário de terras e conselheiro da coroa em matéria de proteção e promoção das florestas. Essa era uma questão espinhosa em um país onde o eixo do desenvolvimento econômico rural era a pecuária, que necessitava dos amplos pastos obtidos à custa dos bosques. A madeira, indispensável para a construção civil e sobretudo naval, tinha, porém, um papel estratégico em uma nação que vinha se impondo como potência marítima. A voracidade sobre esse material, que já havia preocupado o governo de Luís XIV, tinha se tornado cada vez mais forte, e Evelyn empenhou-se na atividade de promover a plantação de árvores e o reflorestamento do campo. Em 1664 foi publicado, com grande sucesso, a respeito dessa questão, um discurso de Evelyn intitulado *Sylva or a Discourse of Forest Trees*, no qual ele encorajava os proprietários de terras a plantar árvores como dever patriótico, convidando-os

a considerá-las um magnífico ornamento não só para o campo inglês renovado, mas também para as elegantes moradias de que ele estava constelado.

Outros personagens moveram-se na mesma direção: Joseph Addison (1672-1719), político, escritor e jornalista, em artigo publicado no *The Spectator*, jornal de sucesso criado por ele mesmo, propôs entender o aprimoramento das culturas agrícolas como forma de embelezamento prático.

> Mas por que uma propriedade não pode se tornar ela mesma um tipo de jardim com plantações nas quais se possa passear e que conviriam tanto aos lucros quanto ao prazer do proprietário? Um pântano em que plantemos salgueiros, uma montanha sombreada por carvalhos não apenas se tornam mais belos, mas mais rentáveis do que se deixados nus ao abandono [...] um proprietário poderia transformar sua propriedade rural em uma agradável paisagem. (*The Spectator*, 25-7-1712)

Dessas palavras emergia o mesmo sentido de prazer pelo campo bem cultivado já expresso pelos autores latinos. Tal analogia, de resto, foi proposta também pelo próprio Addison, quando convidava os proprietários rurais ingleses a procurar sugestões para seus projetos nas palavras dos poetas gregos e romanos, e em particular nas obras de Virgílio, "que em suas *Geórgicas* nos deu uma coleção das mais deliciosas paisagens que podem ser criadas por campos e bosques, rebanhos de gado e enxames de abelhas".

Também Alexander Pope (1688-1744), poeta, ensaísta e crítico literário de considerável influência, expressou seu interesse pelas paisagens agrárias, voltando sua ironia contra os jardins marcados pelo excesso de formalismo. Ele também foi um divulgador do palladianismo, estilo arquitetônico que vinha prevalecendo entre os proprietários rurais, do qual admirava a sóbria universalidade.

As civilizações clássicas foram redescobertas e interpretadas como base de um novo estilo nacional; na arquitetura, esse movimento tinha sido iniciado por Inigo Jones (1573-1652), o qual, depois de ter viajado à Itália, introduziu em sua pátria o estilo clássico, tomando como referência a obra de Palladio, que considerava o maior intérprete das lições de Vitrúvio. O palladianismo, com sua evocação à Roma antiga e sua clareza formal, casava-se bem com a sensibilidade inglesa, que havia rejeitado a complexidade do barroco, considerando-o o estilo dos regimes absolutistas do continente. O classicismo, em vez disso, mostrava-se como vocabulário adequado para uma classe social que sonhava fundar uma nova moralidade embasada na ética da Roma republicana e que prefigurava, para a Inglaterra, um destino de conquista e civilização, à semelhança do que tinha acontecido com a antiga capital (figura 3).

Addison e Pope dirigiam-se, assim, a uma classe de proprietários rurais que, embora apresentasse uma visão moderna das questões agronômicas, cultivava de si uma imagem antiga: aquela dos êmulos de Plínio, o Jovem, ativos como ele, tanto

Figura 3
James Russel, *Connoisseurs britânicos em Roma*, óleo sobre tela, c. 1750.

na vida política quanto na gestão do campo e, como ele, empenhados na criação de residências rurais capazes de exprimir a própria cultura. Na progressiva identificação entre grandeza antiga e identidade britânica, começou a ser cultivada uma versão setecentista do antigo *otium* romano e a considerar o retiro agreste um estímulo para uma vida de cultura e socialização depois da atividade política.

Sobre o palladianismo enxertou-se o interesse pelo campo como lugar de produção daquela riqueza econômica que havia garantido a libertação da classe proprietária dos vínculos sociais do passado. Pela junção entre o classicismo das moradias e o cenário dos latifúndios, forjou-se a identidade de um novo estilo na arquitetura da paisagem, no qual os parques constituíam uma metáfora da liberdade britânica.

As fontes do novo estilo

No rastro da descoberta da arquitetura grega e romana, nasceu um interesse pelos jardins da Antiguidade. Em 1728, foi publicado um volume de grande formato, organizado por Robert Castell (?-1729), intitulado *The Villas of the Ancients Illustrated*, contendo, entre outras coisas, grandiosas e fantasiosas reconstituições planimétricas das duas vilas de Plínio; em ambos os casos, os edifícios apareciam cercados por grandes parques desenhados como uma soma de ambientes de formas diversas, e proporções regulares e simétricas se justapunham a vastos compartimentos de inspiração naturalista com campinas, bosques e laguinhos sinuosos (figura 4).

O financiador da obra impressa tinha sido Richard Boyle (1694-1753), terceiro conde de Burlington, cultor de arquitetura que tinha viajado várias vezes à Itália. Em Chiswick, nos arredores de Londres, ele empreendeu, em 1725, a construção de uma residência de campo com base no modelo da Rotonda

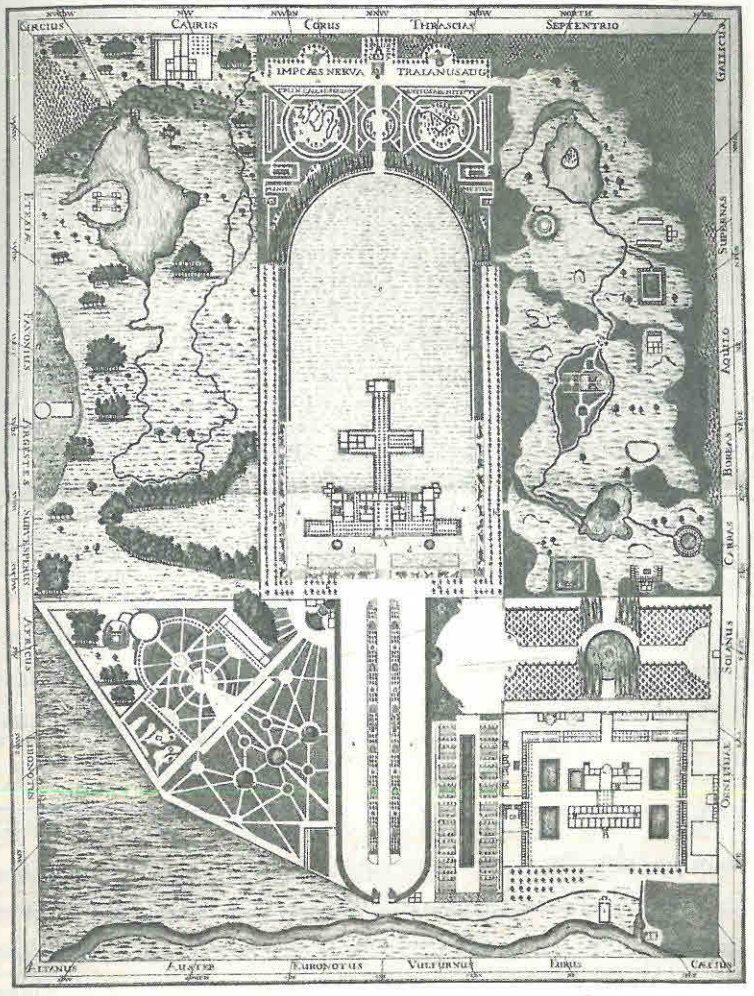


Figura 4
Robert Castell, *Vila de Plínio em Tuscia* (em *The Villas of the Ancients Illustrated*, Londres, 1728).

de Palladio; a vila foi circundada por um grande jardim de cuja realização participaram, nas décadas seguintes, dois influentes projetistas: Charles Bridgeman (1690-1738) e William Kent (1685-1748). À semelhança do que acontecia nos desenhos que Castell havia dedicado às vilas de Plínio, o parque de Chiswick combinava geometria e irregularidade (figura 5). À arquitetura classicizante se contrapunha, de fato, uma paisagem em que, às perspectivas lineares e às alamedas que emolduravam obeliscos, tanques, pequenos templos e pavilhões, se alternavam

Figura 5
Pieter A. Rysbrack, *Chiswick House*, gravura, c.1730.

bosques de aspecto natural e caminhos serpenteantes. Ao conjunto dava forma um campo antigo e idealizado, onde citações históricas e referências poéticas constituíam as etapas de visitação do jardim. Em 1731, quando o complexo estava em fase de execução, Pope escreveu uma *Epistle to Burlington* na qual sintetizou suas ideias sobre a criação dos novos parques:

> Consultem sempre a disposição e o espírito do lugar. É ele que lhes dirá [...] se devem voltar-se para um ambiente campestre, desbastar um bosque, unir as manchas, variar as sombras, prolongar ou diminuir uma alameda: é preciso que pareça que vocês pintaram enquanto plantam, que desenharam enquanto trabalham.

Se as fontes antigas, por outro lado, de difícil interpretação, foram uma das referências do novo estilo que se desenvolvia, sugestões também vieram da analogia entre plantar e pintar que Pope tinha colocado em evidência na carta a Burlington. A moda do *Grand Tour* levou muitos viajantes ingleses a conhecer o campo romano e suas ruínas (figura 6), um cenário representado em gravuras e pinturas que deram vida em Roma a um mercado florescente voltado para os viajantes estrangei-

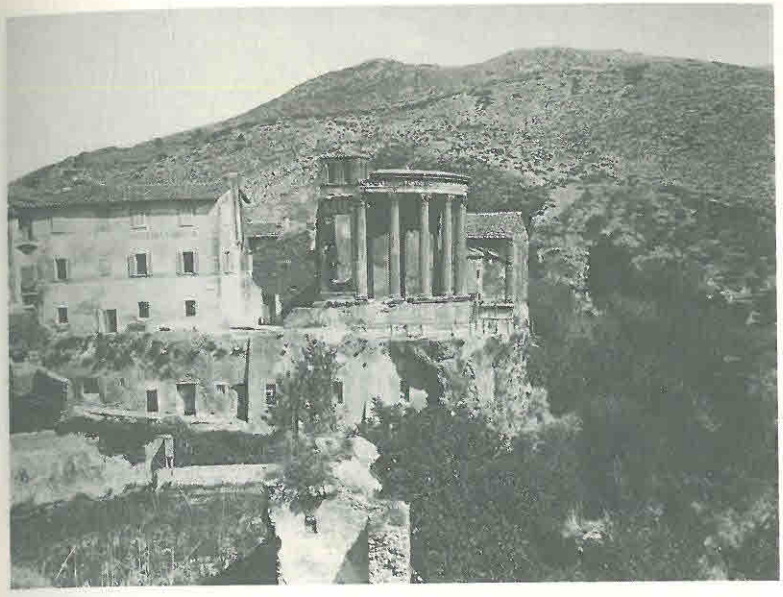


Figura 6
Tivoli, fotografia antiga. O templo circular com as cascatas situadas abaixo constituía uma etapa obrigatória para os viajantes estrangeiros.

ros. Eles levavam para a pátria as obras adquiridas, para depois as expô-las nos palácios familiares e cultivar, por meio delas, um senso de culta nostalgia. Entre os autores preferidos estavam o italiano Salvator Rosa (1615-1673) e, sobretudo, os franceses Nicolas Poussin (1594-1665), Claude Lorrain (1600-1682) e Gaspard Dughet (1615-1675, que nasceu e viveu em Roma), os quais tinham trabalhado na capital, pintando ali paisagens bucólicas com fragmentos de antigas arquiteturas, composições que exprimiam uma poesia de evocação virgiliana (figuras 7 e 8).

Por meio dessas obras, na Inglaterra do século XVIII, desenvolveu-se a predileção por um campo idealizado pela presença de atributos arcaicos, símbolos de um passado heroico; dessas pinturas proveio ainda o termo "paisagístico", aplicado aos parques que, embora de forma extremamente distante, inspiravam-se naquelas vistas. Para os proprietários rurais das classes elevadas, as paisagens campestres se tornaram, através de conspícuas transformações ambientais e de uma imaginação educada pela leitura dos clássicos, verdadeiros recursos cênicos nos quais a nação era apresentada como uma nova Roma

Figura 7
Nicolas Poussin, *Verão*, óleo sobre tela, 1660-1664.

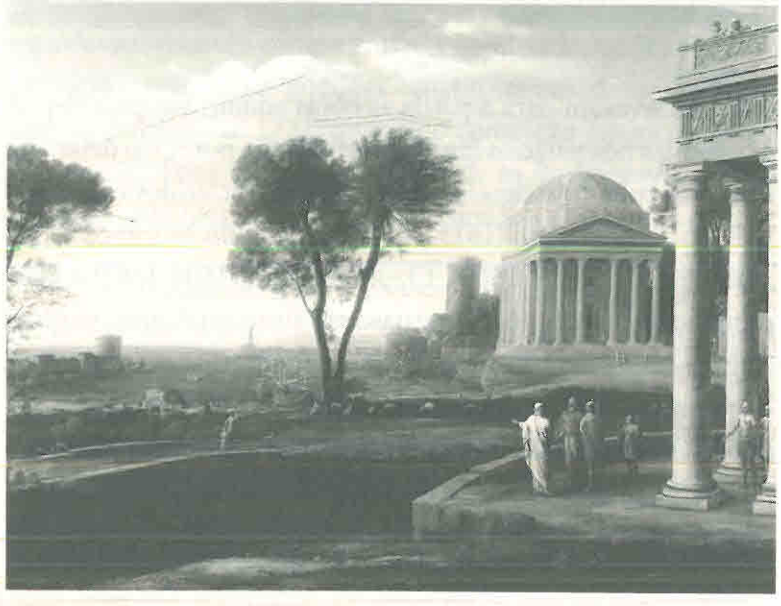


Figura 8
Claude Lorrain, *Eneias em Delos*, óleo sobre tela, 1672.

republicana a caminho da grandeza imperial. Com uma genial inversão da perspectiva histórica, os fragmentos das épocas antigas presentes nos parques não se referiam ao passado, mas ao futuro; eram metáforas do destino da Inglaterra.

Provavelmente, mais do que os historiadores tenham assumido até aqui, as informações sobre os jardins chineses envia-

das à Europa a partir do fim do século XVI pelos missionários jesuítas também contribuíram para essa conversão em direção a ambientes verdes entendidos como narrativas construídas por meio de uma sucessão de cenas. O primeiro jesuíta a chegar a Pequim, em 1601, foi o italiano Matteo Ricci (1552-1610). Ele foi imitado por outros confrades, os quais deixaram longos relatos sobre o tema: descrições pontuais vieram dos escritos de Martino Martini (1614-1661), Jean-Denis Attiret e Pierre -Martial Cibot (1727-1780).

Nos primeiros anos de missão, os jesuítas expressaram, juntamente com uma evidente fascinação, uma certa perplexidade diante de jardins que pareciam confusos e labirínticos e, em todo caso, muito diferentes dos europeus. Com o tempo, porém, eles mostraram compreender e apreciar sua estética baseada na surpresa, na assimetria, na manipulação das formas naturais e começaram até a recomendar esse estilo aos europeus, apontando nele uma pronunciada economia de meios e gestão, em contraposição ao custo exorbitante dos grandes parques formais à francesa. Os intrigantes relatórios redigidos pelos jesuítas conheceram uma vasta difusão entre os estudiosos europeus já a partir do século XVII, e foi certamente após a leitura daquelas descrições que alguns autores ingleses começaram a se referir aos jardins orientais como uma possível fonte de inspiração para a nova modalidade compositiva que vinha nascendo.

É o caso, por exemlo, de William Temple (1628-1699), diplomata e ensaísta, que pela primeira vez, em seu ensaio *Upon the Gardens of Epicurus*, publicado em 1690, descreveu a habilidade dos chineses em conferir belas formas aos jardins "sem nenhuma ordem ou disposição das partes"; ou de Robert Castell, que, em seu volume sobre as vilas dos antigos, afirmou que os jardins chineses eram caracterizados por uma irregularidade artificial, expressa por meio de uma "estrita imitação da natureza".

Construir a Arcádia

Entre os primeiros parques a apresentar uma nova imagem estava o de Stowe, não distante de Birmingham, residência de Richard Temple (1675-1749), primeiro visconde de Cobham, influente político liberal. Em 1713, ele deixou o cargo no governo para ocupar-se da transformação do jardim geométrico disposto em terraços que circundava a residência seiscentista da família. Nas décadas seguintes, Stowe passou progressivamente de um espaço formal, desenhado de acordo com a tradição continental, a um parque paisagístico.

A partir de 1715, John Bridgeman trabalhou na transformação do parque: simplificou o jardim existente, adaptando-o à paisagem irregular do local, demoliu os compartimentos terraceados, criando um único *parterre* de relva, que ligou, por meio de uma avenida retilínea em eixo com o palácio, a um tanque octogonal. O *parterre* foi cercado por um elemento inovador, destinado a fazer escola: o *ha-ha*, fosso seco que contornava a área nas quais os animais pastavam, evitando que invadissem as porções do jardim mais próximas da residência. A vala, que tinha uma largura destinada a impedir sua transposição, era quase invisível à distância e não perturbava o panorama que, do prado em frente à vila, estendia-se sem interrupções até a zona em que se encontravam os animais. John Vanbrugh (1664-1726), autor teatral e arquiteto, acrescentou a essa paisagem pequenos edifícios e templos que repetiam a organização geral geometrizante (figura 9).

A abordagem, ainda substancialmente formal, sofreu uma mudança decisiva em 1733, quando o trabalho passou às mãos de William Kent, pintor e paisagista, que tinha viajado à Itália, onde conheceu a arquitetura palladiana, tornando-se seu convicto divulgador. Ao lado do eixo do jardim, em um pequeno vale coberto de bosques, Kent construiu os *Elysian Fields*, cadeia irregular de clareiras e pequenos lagos circundados por

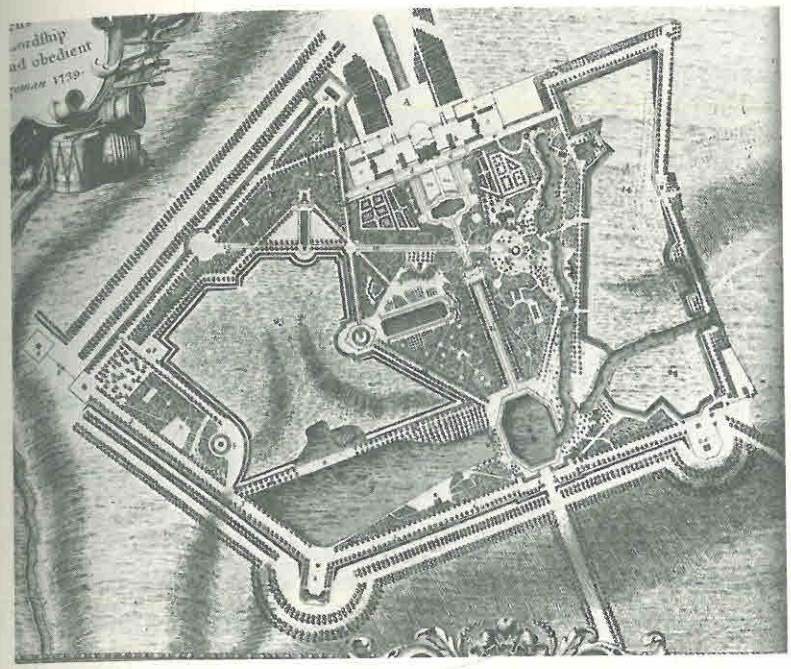


Figura 9
Jacques Rigaud e Bernard Baron, *Planimetria de Stowe*, gravura em metal, 1739. Detalhe.

arvoredos nos quais colocou pequenos monumentos de forma antiga, como o *Shrine of British Worthies*, o "Templo dos Grandes Britânicos" (figura 10).

Em 1741, enquanto Kent estava envolvido em outros projetos, chegou a Stowe como jardineiro-chefe o jovem Lancelot Brown (1716-1783), destinado, nos anos seguintes, a se tornar o mais conhecido criador de jardins da Inglaterra. Devem-se provavelmente a ele a criação do *Grecian Valley*, vale em campina ligeiramente ondulado e bordejado por bosques irregulares, e a transformação do tanque octogonal realizado por Bridgeman em um laguinho de formas naturais. As realizações de Brown foram se descolando de um ideal de antiguidade que até aquele momento havia prevalecido, sendo substituído por uma visão idealizada do campo inglês, feita de prados vívidos, grupos de arvoredos, plácidos espelhos-d'água, o que antecipava a atitude religiosa do Romantismo em relação à natureza.

Figura 10
Thomas Rowlandson, *Vista do Templo dos Grandes Britânicos*, aquarela, c.1805.

Contemporânea de Stowe foi a realização de outro parque paisagístico grandioso ao norte de York, na propriedade rural de Castle Howard; por vontade de um apaixonado e culto aristocrata, Charles Howard (1669-1738), terceiro conde de Carlisle, o qual, aproveitando a intrínseca beleza da paisagem de colinas, propôs construir um palácio circundado de um parque (figura 11). Em 1699, o conde chamou para colaborar no empreendimento John Vanbrugh, do qual apreciava a propensão para os efeitos cênicos. Juntos, eles planejaram uma transformação radical da propriedade, que começou com a realização de uma residência de inspiração palladiana, dominada por uma cúpula e por um caminho de aproximação do edifício. Depois passou-se a modelar o parque: entre 1718 e 1732, plantou-se um bosque na pequena colina situada a leste do palácio, que foi dotada de um sistema de caminhos serpenteantes ligando várias fontes. A seguir, foi criado o *Terrace Walk*, ampla trilha relvada que partia, com um desenvolvimento oblíquo, da fachada do palácio, subindo a meia encosta uma ligeira elevação: o terraço-passeio descortinava aos visitantes um amplo cenário campestre, tornado ainda mais nobre por um lago criado com a barragem de um riacho e por várias estátuas, entre as quais um gigantesco *Hércules Descansando*,

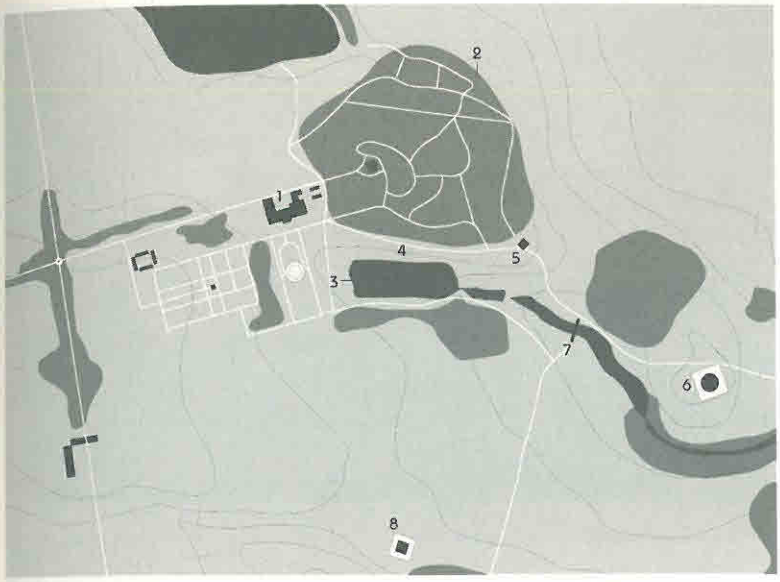


Figura 11
Esquema planimétrico do parque de Castle Howard.
1. Palácio
2. Bosque com caminhos
3. Lago
4. Terrace Walk
5. Templo dos Quatro Ventos
6. Mausoléu circular.
7. Ponte de formas antigas
8. Pirâmide

que se erguia entre os pastos (figura 12). A trilha chegava depois em um terraço natural, sobre o qual foi construído, entre 1723 e 1738, a partir de projeto de Vanbrugh, um *casino* de formas clássicas livremente inspirado na Rotonda de Palladio, o *Temple of Four Winds*, "Templo dos Quatro Ventos" (figura 13). O edifício, porém, não era visível do caminho, uma vez que não estava em eixo com ele e era obstruído por conjuntos de árvores; o templo só era descoberto quando se chegava próximo e seu precioso desenho constituía uma surpresa reforçada pela implantação espontânea.

Do Templo dos Quatro Ventos a vista passeava por um vastíssimo panorama de colinas e matas; de um dos bosques emergiam um majestoso mausoléu circular com colunatas, construído a partir de 1729, e uma ponte de pedra de formas antigas, cujos altos pilares escondiam uma barragem que obstruía o rio. Arquiteturas várias, entre as quais um monumento sepulcral piramidal, foram acrescentadas com o tempo, fazendo do Castle Howard um dos parques mais grandiosos e cenográficos do país.

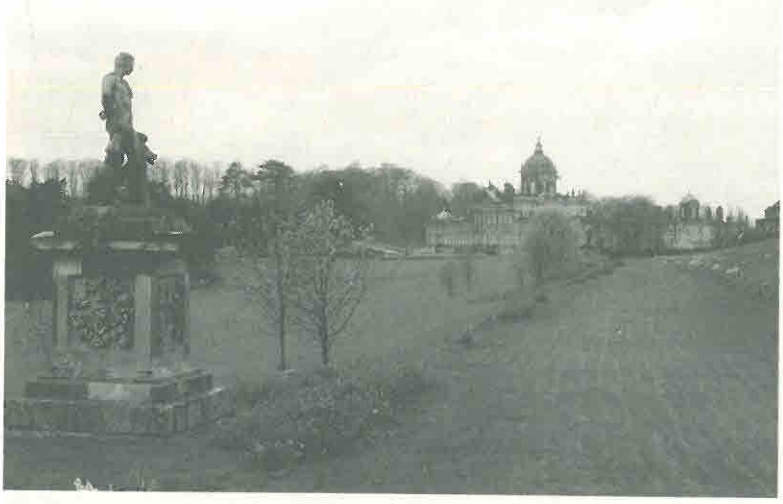


Figura 12
Castle Howard, Terrace Walk.

Figura 13
Castle Howard, Templo dos Quatro Ventos com o mausoléu circular e a ponte de formas antigas ao fundo.

Para construir tal complexo, lord Carslile dispendeu cifras imensas, obtidas também por meio de empréstimos de um banqueiro londrino, Henry Hoare. As fortunas acumuladas com a atividade financeira permitiram a esse último erguer uma grande morada de linhas palladianas na localidade de *Stourhead*, a oeste de Salisbury. Foi nessa propriedade rural que seu filho, Henry Hoare II (1705-1785), criou um parque que ainda hoje é o mais paradigmático exemplo do novo estilo nascido na Inglaterra (figura 14).

Figura 14
Coplestone Warre Bampfylde, *Vista do jardim de Stourhead*, aquarela, 1775.

Em 1738, Hoare II iniciou uma viagem de três anos, principalmente pela Itália, da qual voltou com uma coleção de pinturas que incluía obras de Poussin e Lorrain. A partir de 1734, com a colaboração do arquiteto Henry Flitcroft (1697-1769), protegido de lord Burlington, ele começou a criação de uma paisagem natural pontilhada de evocações da época antiga que o ocupou por toda a vida.

Nas proximidades do palácio, foi criada uma campina circundada por arvoredos sobre a qual se ergueu um obelisco. As intervenções mais consistentes atingiram, todavia, um vale a noroeste do edifício. O riacho que corria ali foi barrado com um dique, de modo a formar uma sequência de amplos espelhos-d'água, cujas margens foram modeladas com enseadas e plantadas com grupos de arvoredos, constituindo assim uma alternância de bosques e clareiras. Em torno das margens dos lagos, foram erguidos vários edifícios, aos quais se chegava por meio de um único caminho: nos anos 1745-1746, foram construídos o *Templo de Flora* e, na margem oposta, a *Gruta*, caverna artificial com sala interna coberta por cúpula (figura 15).

Figura 15
Stourton, Stourhead. Vista da margem do lago principal com o Templo de Flora à esquerda e a ponte e o coruchéu gótico à direita.

Nas suas imediações, na década seguinte, foi erguido o chamado *Pantheon*, edifício circular inspirado no original romano (figura 16). Em 1765 foi acrescentada uma ponte de pedra de linhas palladianas e, sobre a colina circunstante, um novo templo circular dedicado a Apolo. Para completar o cenário, perto da ponte, onde antes havia um grupo de casas com uma antiga capela, foi configurado um vilarejo tradicional, tendo ao centro um *green* sobre o qual foi erguido um coruchéu gótico. O medievalismo do vilarejo, exaltado pelo pináculo esculpido, completava o programa iconográfico do parque, onde as glórias da Antiguidade clássica se misturavam à herança cultural britânica (figura 17).

Quem levou à plena maturação a experiência dos parques paisagísticos foi Lancelot Brown, que encarnou de forma mais completa a figura de projetista de jardins para o mercado privado nascido na Inglaterra do século XVIII. Entre 1751 – ano em que ele deixou sua posição de jardineiro-chefe em Stowe – e 1763, Brown desenhou integralmente ou transformou um grande número de parques: de sua capacidade de resolver até as situações mais difíceis derivou o apelido "Capability".

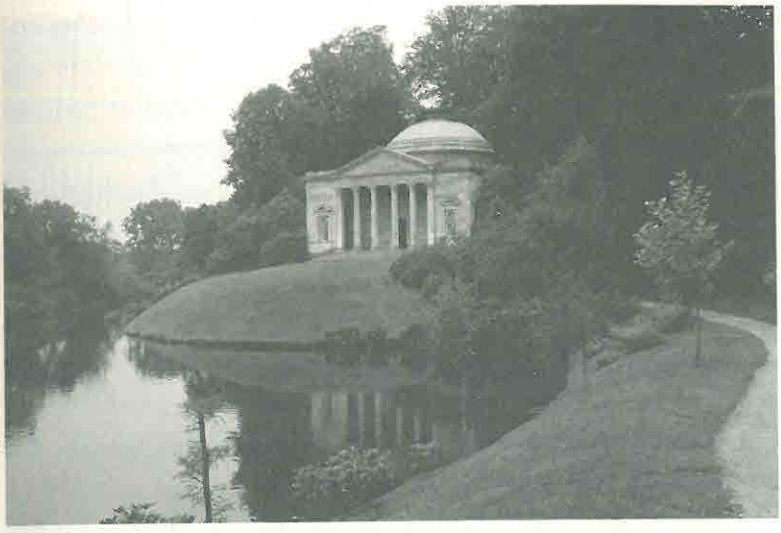


Figura 16
Stourton, Stourhead, Panteão, 1753.

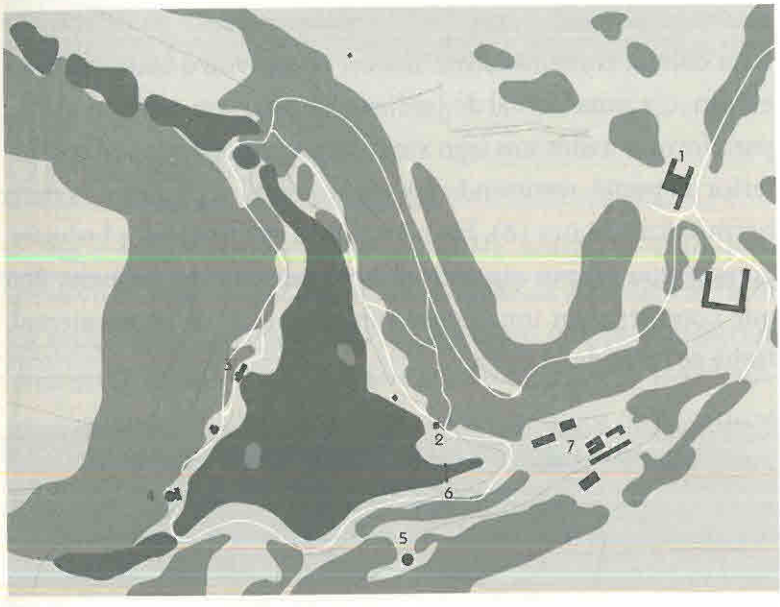


Figura 17
Esquema planimétrico do parque de Stourhead.
1. Vila
2. Templo de Flora
3. Gruta
4. Panteão
5. Templo de Apolo
6. Ponte
7. Vilarejo tradicional

Sua técnica consistia em valorizar o que já estava presente no ambiente sobre o qual intervinha e do qual, seguindo uma estética de formas suaves, eliminava o que considerava elementos dissonantes. Depois de sua intervenção, a topografia resultava num conjunto dinâmico de concavidades e convexidades, com matas de ritmo sinuoso, fossos serpenteantes, cascatas,

laguinhos acomodados com cuidado em suaves depressões cobertas pela relva e pequenas arquiteturas que se refletiam nos espelhos-d'água (figura 19). Para enfatizar o senso de profundidade das vistas, ele se servia de grupos de arvoredos sempreverdes e decíduos, de espécies autóctones, plantadas de forma alternada, enquanto para obter efeitos ornamentais específicos usou exemplares isolados de espécies exóticas.

Sua obra emblemática foi a reconversão da propriedade rural de *Blenheim*, iniciada em 1764. O palácio, criado por Vanbrugh no início do século XVIII e doado ao duque de Marlborough após sua vitória militar contra os franceses, abria-se para um pátio com um *parterre* decorado a partir do qual nascia uma alameda triunfal retilínea. Essa ultrapassava depois um riacho, atravessando uma ponte maciça, para voltar-se na direção de uma coluna comemorativa. Brown conservou a alameda, mas eliminou a zona formal do jardim e barrou o rio com um dique, para formar assim um lago sinuoso que submergiu a parte inferior da ponte, restituindo àquela arquitetura proporções mais harmônicas (figura 18). Ele naturalizou as formas dos bosques, acrescentou grupos esparsos de arvoredos e uma pequena ilha que completavam uma cena ambiental que, de monumental, tinha se tornado poética.

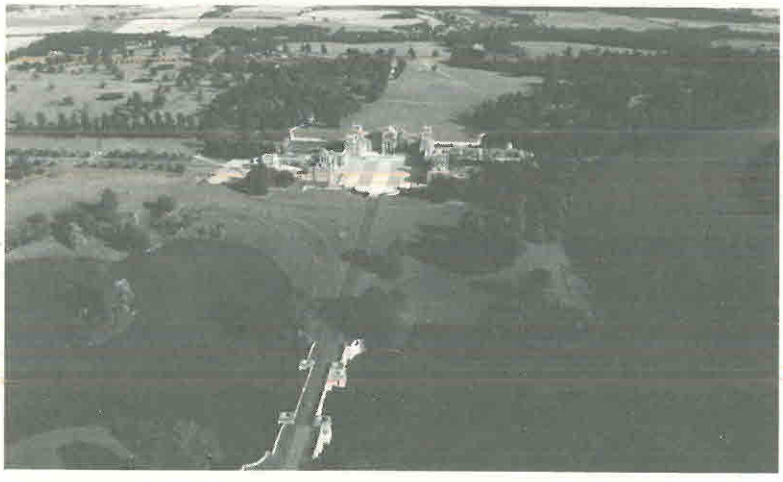


Figura 18
Blenheim, vista aérea do palácio e do parque.

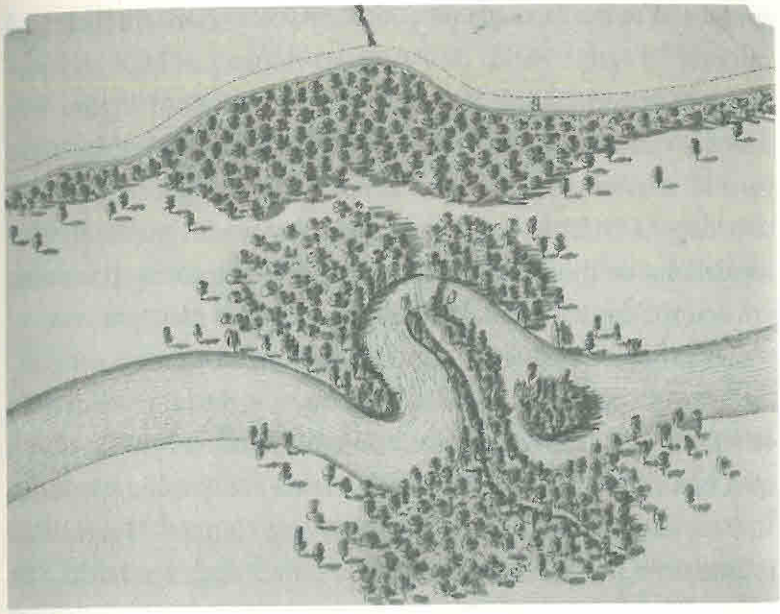


Figura 19
Lancelot "Capability" Brown, *proposta para as plantações em torno do meandro de um rio*, desenho a nanquim, c.1764.

O pitoresco natural

Na segunda metade do século XVIII, assistiu-se a um progressivo abandono das atmosferas de plácida Arcádia em favor de ordenações cada vez mais cenográficas, que prenunciavam uma aceleração em direção à fase mais romântica do movimento, que havia levado ao nascimento dos parques paisagísticos. Um exemplo dessa mudança de sensibilidade é o complexo de Studley Royal, na região de York, criado por John Aislabie (1660-1742), chanceler do tesouro que para ali se retirou em 1722, realizando nas duas décadas seguintes uma ordenação paisagística singular. A propriedade rural encontrava-se no estreito vale do rio Skell, cujas águas foram utilizadas para criar uma sequência de tanques de forma geometrizada, envolvidos por uma exuberante mata que crescia nas encostas, por sua vez atravessada por trilhas tortuosas que levavam a pavilhões e ao belveder. Em 1768, seu filho William adquiriu uma propriedade adjacente, onde surgia, ao longo do curso do rio, uma

grandiosa ruína formada pelo mosteiro cisterciense, contíguo à imponente igreja gótica de *Fountains Abbey*, edifícios completamente abandonados depois da reforma religiosa (figura 20). Em contraste absoluto com a primeira zona de implantação formal, mas em sintonia com as novas modas que propunham abordagens criativas mais vigorosas, o parque foi ampliado e remodelado, de modo a transformar aquela extraordinária ruína em seu romântico pano de fundo, seu cenário mais precioso.

Os próprios ensinamentos de Brown começaram a ser contestados. O primeiro a polemizar com seu estilo, considerado enfadonho e inexpressivo, foi William Chambers (1723-1796), que, nos anos 1740, como funcionário da companhia sueca das Índias, havia visitado o porto chinês de Cantão. Quando de seu retorno, ele assumiu o papel de especialista em jardins de gosto chinês, sobretudo depois de ter obtido o cargo de conselheiro do príncipe de Gales para a propriedade rural de Kew. Ele estava convencido de que nos jardins orientais os cenários se subdividiam em categorias, de acordo com o efeito que se desejava suscitar nos visitantes, ou seja: sedutores, tenebrosos

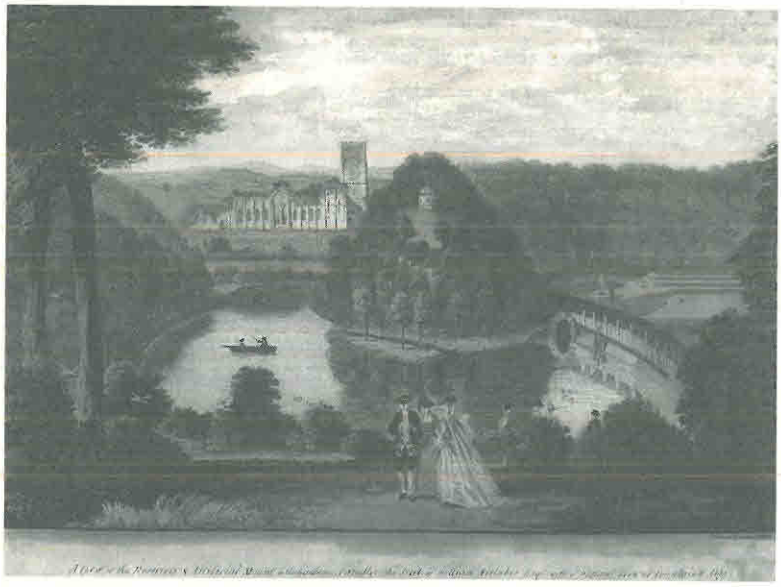


Figura 20
Anthony Walker, *Vista de Fountains Abbey a partir dos jardins de Studley Royal*, gravura em metal, 1758.

e agradáveis. Segundo Chambers, os cenários sedutores, como aqueles criados por trilhas tortuosas, fechadas pelo bosque, que repentinamente encontravam cascatas entre rochas, provocavam uma sucessão rápida de sensações violentas e opostas. As cenas tenebrosas, por sua vez, eram marcadas por rochas suspensas, cavernas, árvores partidas, enquanto as cenas agradáveis eram constituídas por vastas perspectivas em direção a vistas de formas simples e de cores brilhantes.

Chambers incitou seus contemporâneos a tornar mais sugestivos e dramáticos os jardins, configurando-os como verdadeiras aventuras paisagísticas, por meio de sequências de vistas capazes de suscitar fortes sensações. Ele próprio, tirando proveito da arrebatada imaginação xenófila, ornamentou, a partir de 1761, os jardins de Kew com um grande grupo de edifícios ecleticamente exóticos: um aviário, uma presumível mesquita, alguns templos clássicos, uma ponte palladiana, um arco romano, formando um conjunto dominado por um pagode chinês de dez pavimentos (figura 21).

Em 1757, Chambers ainda publicou uma coleção de desenhos de arquiteturas, mobiliário e decorações variadas em estilo chinês, e em 1772 um afortunado volume, intitulado *Dissertation on Oriental Gardens*, amplamente baseado nas descrições de jardins feitas pelos jesuítas. Chambers mostrava-se, assim, alinhado com o gosto da época, influenciado pelas viagens de exploração e comércio, que tinham feito crescer na Europa a moda pelos exotismos: papéis de parede e mobílias de sabor oriental decoravam então os apartamentos elegantes; porcelanas eram exibidas sobre as mesas, enquanto nos jardins surgiam pagodes, pavilhões à moda turca ou chinesa, nos quais saboreavam café e chá, as novas bebidas provenientes dos países remotos (figura 22).

Se, com suas sugestões, Chambers representou a sensibilidade dos ingleses que através de viagens descobriam ambientes longínquos, por sua vez um grupo de intelectuais que vinha

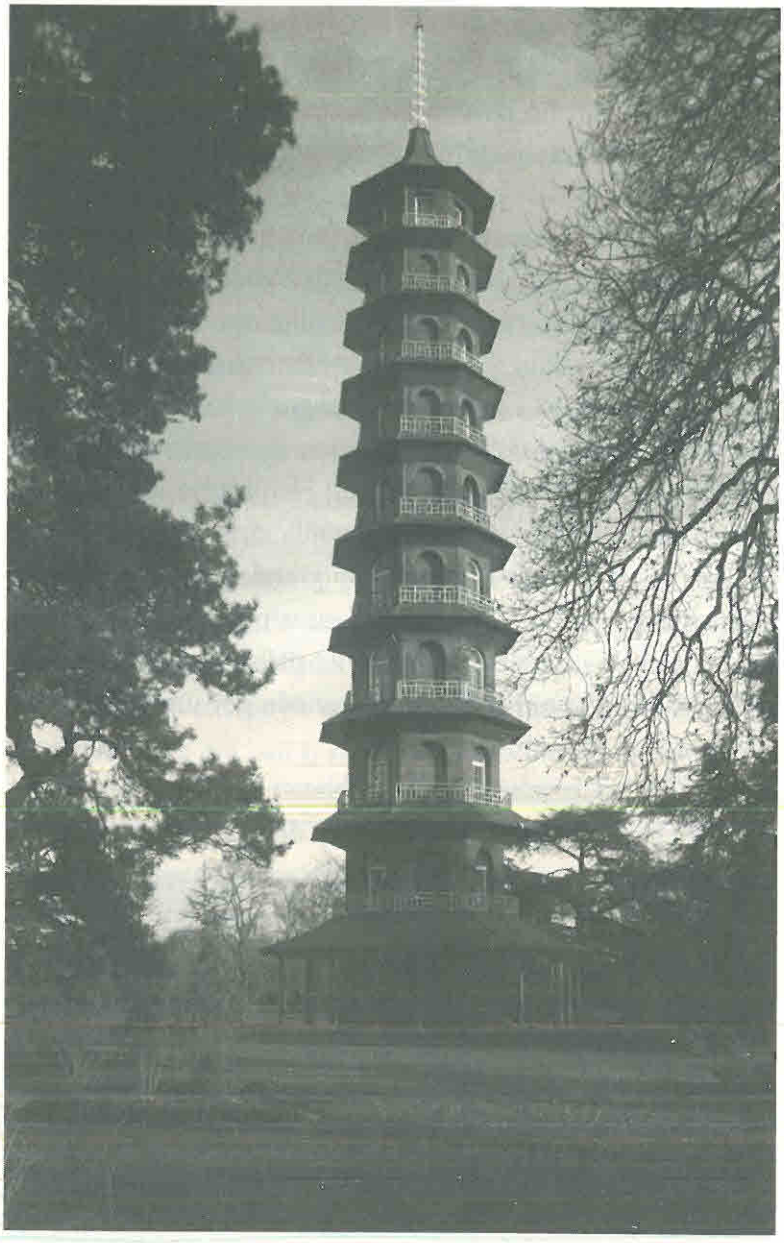


Figura 21
Londres, Kew Gardens, pagode projetado por William Chambers, 1762.

cultivando um sentimento romântico pelo ambiente original britânico reprovou em Brown a excessiva uniformidade e fluidez compositiva, à qual teria sido preferível uma maior variedade e aspereza.

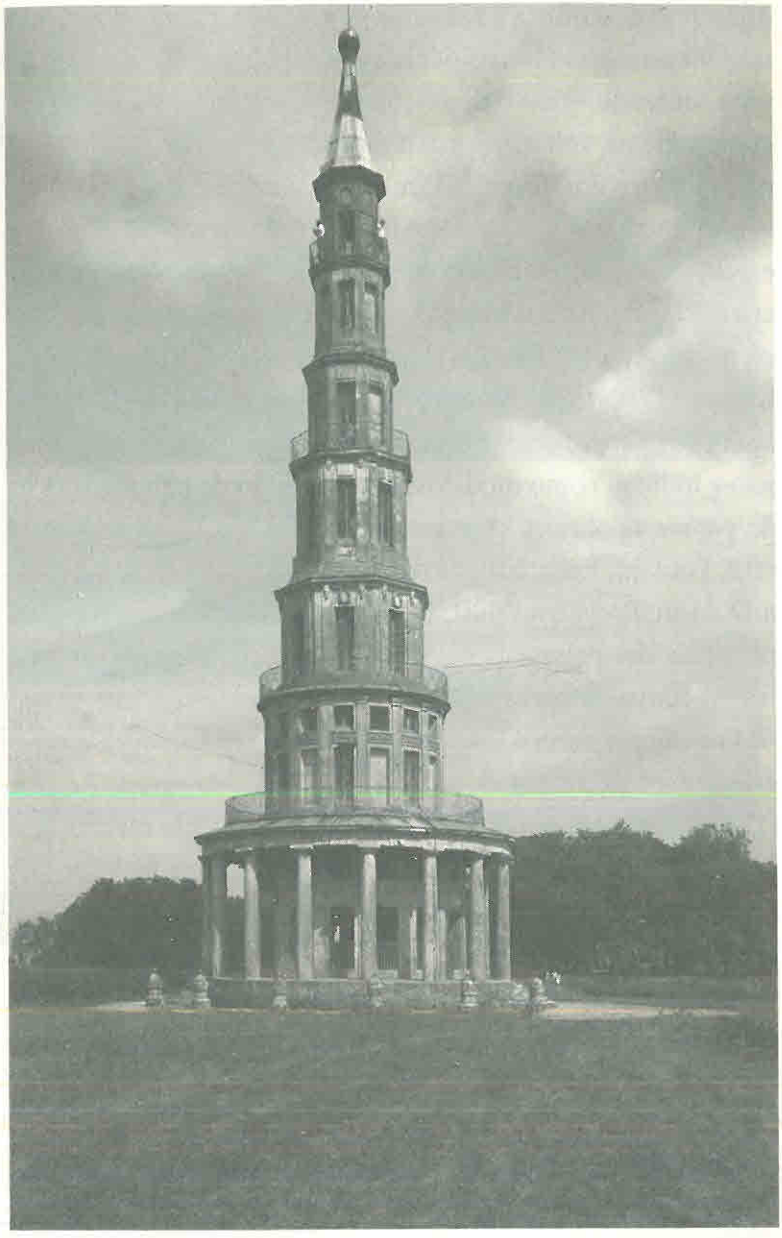


Figura 22
Parque de Chanteloup, Pagode, 1775.

William Gilpin (1724-1804) tinha passado sua juventude no norte do país, apreciando seus ambientes agrestes; foi ele quem introduziu no debate sobre a beleza dos cenários naturais o termo "pitoresco", referente às vistas de grandes contrastes. Sendo

um ótimo desenhista e narrador dos lugares que observava em suas viagens, nas últimas décadas do século publicou vários livros contendo vistas e descrições de paisagens de algumas regiões inglesas, voltadas à exaltação da rude beleza do ambiente natural, livre dos condicionamentos humanos. Essas obras tiveram imensa popularidade e foram traduzidas para o francês e para o alemão, tornando-se referência obrigatória para os criadores de jardins. Entre os vários divulgadores do pitoresco fizeram parte Uvedale Price (1747-1829) e Richard Payne Knight (1750-1824). O primeiro, em um ensaio de 1794, *On the Picturesque*, colocou o problema da dramaticidade do projeto e indicou como modelos para a criação de paisagens ricas de *pathos* as obras pictóricas de grandes mestres, como Lorrain, Poussin, Rosa. Knight redigiu no mesmo ano *Landscape, a Didactic Poem* com ilustrações que mostravam como a simplicidade das paisagens de Brown não podia sustentar o confronto com a natureza selvagem, densa de efeitos artísticos.

O ataque a Brown levou a uma controvérsia com o último grande projetista inglês do século XVIII, Humphry Repton (1752-1818), que se considerava herdeiro daquele mestre. Seu sucesso profissional foi favorecido por um eficaz meio de comunicação com os potenciais clientes: aquarelista de talento, inventou um método para mostrar como uma paisagem seria melhorada com as soluções propostas por ele. Ele fez isso por meio dos chamados *Red Books*, álbuns com a capa de couro vermelha, nos quais inseria esboços em cor dos terrenos sobre os quais desejava intervir. O estado original era pintado em páginas que, de acordo com a tradição inglesa dos livros infantis, tinham abas dobráveis: uma vez abertas, a porção antes escondida se inseria na composição, revelando a paisagem transformada (figuras 23 e 24). Repton operava mais por meio de plantações do que dos custosos movimentos de terra, aproveitando o porte dos arvoredos e a forma das copas para equilibrar as linhas dos sítios e das arquiteturas. Nos jardins, ele

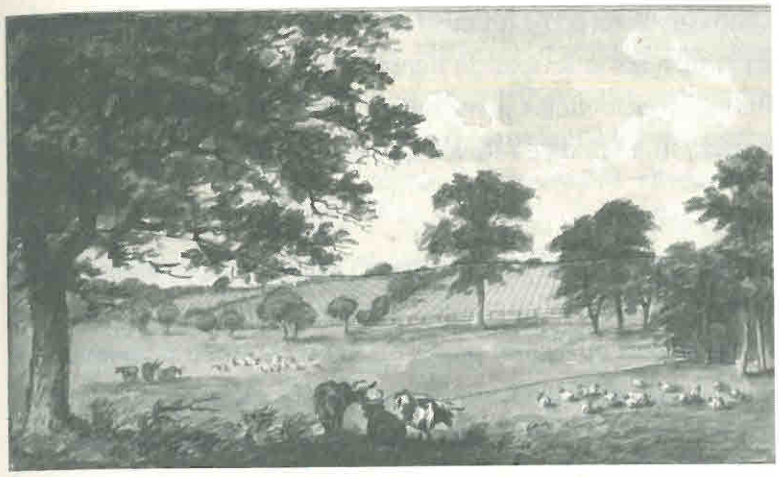


Figura 23
Humphry Repton, vista esboçada no *Red Book* para o Langley Park, aquarela, 1790. A imagem mostra o estado original do lugar.

Figura 24
Mesma vista da imagem precedente, com as abas dobráveis abertas e a paisagem transformada de acordo com a proposta de Repton.

inseriu espelhos-d'água de formas simples, reintroduziu zonas floridas perto das residências e elementos de simetria em presença de construções marcadas por acentuada regularidade.

Repton apostou na delicadeza e elegância compositiva, mostrando ter em alta consideração as expectativas dos clientes, mas ao mesmo tempo foi um verdadeiro inovador. Explorou as mais recentes possibilidades oferecidas pela horticultura, que, graças à introdução de espécies exóticas, permitia obter efeitos cromáticos particulares, e fez uso, para realizar pérgulas, gazebos ou pequenas estufas, dos primeiros elementos padroni-

zados de ferro, ferro fundido e vidro. Ele teve, assim, um papel de transição, antecipando alguns aspectos da difusão dos jardins nas residências privadas, enquanto o tecido social vinha mudando na onda da Revolução Industrial.

Além da Mancha, além do Atlântico

A difusão do jardim paisagístico no continente foi favorecida, na segunda metade do século XVIII, pelas obras do filósofo e escritor Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), cuja doutrina moralizadora promovia o caráter sacro da natureza, em oposição à artificialidade da sociedade contemporânea da qual condenava a corrupção. Rousseau foi um divulgador das ideias liberais anglo-saxônicas e dos jardins daquele país, a propósito dos quais contava uma anedota, na época difundida, segundo a qual Le Nôtre, convidado a Londres pelo rei Carlos II para redesenhar o St. James' Park, uma das propriedades rurais de caça londrinas, teria declinado da oferta, declarando não poder trazer melhoramentos àquela nobre simplicidade. Em 1761, Rousseau publicou o romance *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, que continha a descrição de um jardim natural selvagem, com trilhas sinuosas, trepadeiras que subiam por troncos, um riacho serpenteante. O romance teve uma influência profunda sobre a sensibilidade dos intelectuais franceses, que começaram a imitar o que se tinha realizado além da Mancha.

O marquês René de Girardin (1735-1808), por exemplo, que tinha viajado para a Inglaterra e era aluno e amigo de Jean-Jacques Rousseau, dedicou-se, por volta de 1765, a transformação em parque pitoresco de sua propriedade rural em *Ermenonville*, ao norte de Paris, com a ajuda do arquiteto paisagista Jean-Marie Morel (1728-1810) e do pintor Hubert Robert (1733-1808), famoso por suas pinturas de temas antigos. A vasta área verde ocupava um vale no qual se sucediam clareiras com bosques

e lagoas modeladas para abrigar em suas margens dezenas de estátuas e pequenas construções. No início dos trabalhos, uma vez que o parque prefigurado se assemelhava aos ambientes admirados por Rousseau, Girardin o convidou a viver na propriedade, onde morreu e foi sepultado (figura 25). O marquês teve, assim, a oportunidade de realizar uma verdadeira paisagem romântica, colocando o cenotáfio do filósofo sobre uma ilhota cingida de choupos, em memória do fundador do culto à natureza.

Se o pensamento de Rousseau formou o contexto intelectual no qual o jardim natural à inglesa se difundiu na França, para forjar seu caráter original contribuiu grandemente a obra de Chambers sobre os jardins chineses, que despertou no continente um interesse maior que em sua pátria. A obra, traduzida para o francês, continha a fantasiosa descrição de espaços verdes estudados para suscitar emoções nos visitantes e estimulou a difusão de parques de caracterização espectacular e lúdica, marcados por arranjos inesperados e extravagantes. Esse tipo

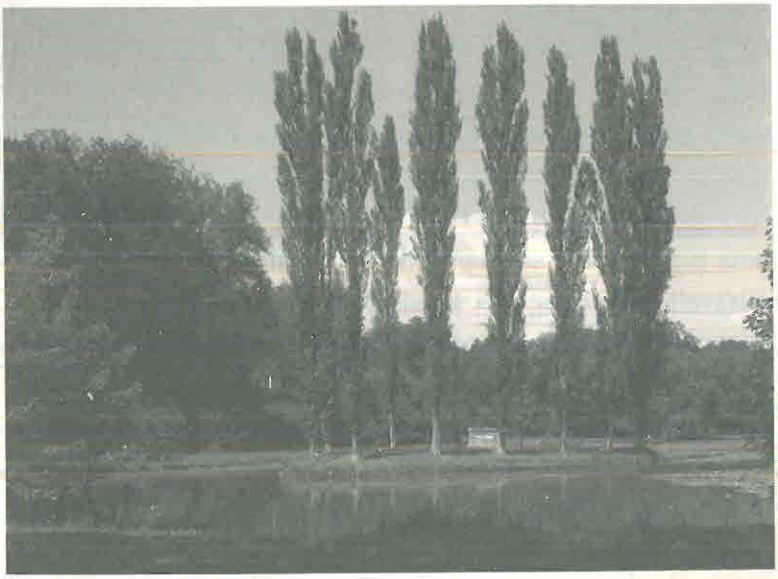


Figura 25
Ermenonville, ilha dos choupos com o cenotáfio de Rousseau.

de jardim, justamente por causa das evanescentes referências à China, foi chamado "anglo-chinês". Essa forma compositiva se tornou uma grande moda entre os membros da alta sociedade, os ricos burgueses e os aristocratas anglófilos, e foi aplicada em muitas realizações na década que precedeu a Revolução.

Louis Carrogis (1717-1806), pintor conhecido pelo nome de Carmontelle, projetou para o duque de Chartres, entre 1773 e 1778, o *jardim de Monceau*, em Paris, um parque pitoresco composto como uma sequência densa de cenografias teatrais, no qual o visitante era conduzido através de uma exuberante progressão de paisagens imaginárias, ideadas para sua diversão. No espaço verdejante, Carmontelle plantou vinhas, instalou uma fazenda com animais e um setor de pavilhões chineses – nos quais criados vestidos à oriental ofereciam bebidas –, tendas turcas e persas, pirâmides, uma gruta na qual se escutava música sem que se vissem os músicos e uma naumaquia cingida por um pórtico à antiga (figura 26).

Em 1774, outro nobre, François Racine de Monville (1734-1797), adquiriu um acidentado terreno coberto pela mata a oeste da capital francesa e, nos anos seguintes, construiu ali o *Désert de Retz*, um dos mais ecléticos jardins da época. Penetrava-se no parque por meio de um portal rústico, para atravessar depois uma gruta iluminada por estátuas de faunos que sustentavam tochas; dali se descia em direção a um pequeno vale, passando ao lado de uma pirâmide que escondia uma geleira, para chegar ao elemento mais dramático da composição: uma gigantesca coluna partida e parcialmente enterrada, admiravelmente integrada à paisagem e que continha, disposta em cinco planos, a elegante residência do proprietário (figura 27). Ao seu redor, entre os arvoredos, escondiam-se outras extravagâncias: uma capela gótica, um pavilhão chinês, um Templo de Pã.

Um jardim de formas irregulares também surgiu no interior da propriedade de Versalhes. Luís XV havia encarregado

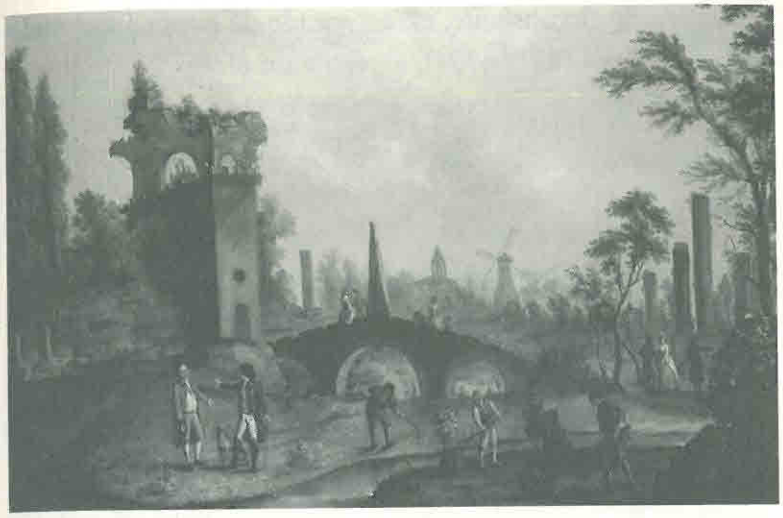


Figura 26
Anônimo (atribuído a Carmontelle), *Vista dos jardins de Monceau, com Carmontelle entregando as chaves do lugar ao duque de Chartres*, 1779.

Figura 27
Chambourcy, Désert de Retz, a coluna gigante partida, c.1775.

o arquiteto Ange-Jacques Gabriel (1698-1782) de construir, em um espaço lateral do grande parque, um pavilhão clássico, o *Petit Trianon*, edifício de formas refinadamente elegantes inaugurado em 1770. Quatro anos depois, na ocasião de sua subida ao trono, Luís XVI o doou à sua consorte, Maria Antonieta, que decidiu promover uma profunda transformação do

espaço verde circunstante, encarregando da tarefa o arquiteto Richard Mique (1728-1794), ajudante do pintor Carmontelle. Nos anos seguintes, foi criada uma graciosa composição cênica com uma suave colina sobre a qual se situavam uma pequena vinha e um pavilhão-belveder voltado para uma grande rocha artificial, da qual descia uma cascata que formava um laguinho (figura 28); dele saíam riachos que se afastavam através de plantações informais, até alcançar um templo circular. Em 1780, depois de ter visitado o *Désert de Retz* e a propriedade rural de Ermenonville, a rainha expressou o desejo de mandar realizar um retiro de caráter camponês em seu parque. Assim, em 1782, na sequência do jardim pitoresco já concluído, tomou forma o *Hameau* (figura 29), um elegante vilarejo rural, de cuja concepção tomaram parte talvez até o pintor Hubert Robert e Antoine Richard, jardineiro de Versalhes. Escavou-se um laguinho, em cujas margens foram delicadamente dispostas refinadas casinhas rústicas com hortas, um moinho e uma fazenda, que constituíam um sofisticado lugar de encontro para a corte.

Na Alemanha, uma das primeiras soluções paisagísticas extensas inspiradas nos arranjos ingleses surgiu em Wörlitz, a partir de 1765, por iniciativa do príncipe Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740-1817), que lançou uma campanha de redesenho dos edifícios da corte e do parque no interior do principado, coadjuvado pelo arquiteto e teórico Friedrich Wilhelm Von Erdmannsdorff (1736-1800). À época do falecimento do nobre, todo o território do principado havia se convertido virtualmente em um único e grande parque paisagista.

Na Rússia, a difusão da experiência inglesa foi demasiadamente ampla. Em 1710, o czar Pedro, o Grande, ofereceu à sua esposa Catarina uma propriedade rural ao sul de São Petersburgo; no lugar batizado de *Tsarskoïe Selo*, "Aldeia do Czar", a czarina mandou construir um primeiro palácio, depois inteiramente redesenhado, a partir de 1752, pelo arquiteto

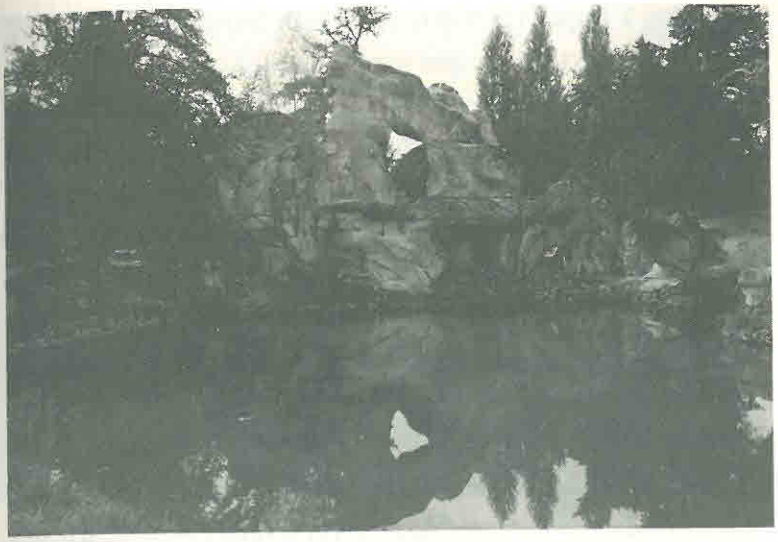


Figura 28
Versalhes, jardim romântico do Petit Trianon, detalhe da grande rocha.

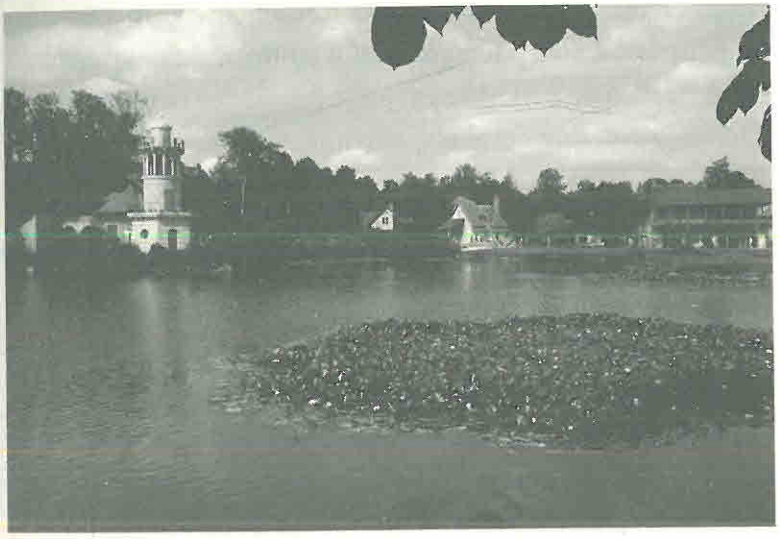


Figura 29
Versalhes, Hameau de Maria Antonieta, 1782.

italiano Bartolomeo Francesco Rastrelli (1700-1771). Diante desse palácio foi criado também um amplo jardim axial à francesa, com *parterre*, espelhos-d'água regulares e vários pavilhões suntuosos. Em 1762, a propriedade passou à nova imperatriz, Catarina II (1762-1796), que mandou ampliar a arquitetura verde com um novo parque de inspiração natural, mais alinhado com suas ideias iluministas e liberais. Portanto, em 1771,

ela enviou à Inglaterra Vasily Ivanovich Neyelov (1721-1782), arquiteto da corte, para que estudasse os jardins daquele país e reunisse gravuras com vistas dos jardins. Ele preparou um primeiro projeto para a ampliação desejada pela rainha, mas o desenho definitivo foi realizado por um paisagista alemão, Johann Busch (1725-1795), chamado pela soberana em 1775 e que trabalhou ali pelo resto de sua vida. O novo parque foi disposto sobre o precedente, tendo como elemento de introdução uma elegante galeria-belveder de gosto neogrego construída em posição elevada pelo arquiteto escocês Charles Cameron (1743-1812). O ambiente verde arborizado tinha no centro um grande lago de desenho muito elaborado, com ilhas e uma coluna rostrada que se erguia do espelho-d'água em memória das vitórias navais russas sobre a frota turca. Sobre as margens foram dispostos, com o tempo, muitos edifícios de acordo com o gosto eclético do período e em parte inspirados nas vistas recolhidas por Neyelov, entre as quais uma ponte palladiana (figura 30) e um pavilhão turco, enquanto na área verde foi construído um vilarejo chinês inteiro.

Em 1777, Catarina II doou ao seu filho, o grão-duque Pavel Petrovich, uma propriedade rural com bosques e terrenos aráveis em *Pavlovsk*, situada nas cercanias de Tsarkoïe Selo, para que ele construísse ali uma residência de campo (figura 32). Foi Cameron quem definiu a organização daquele parque de linhas suaves e naturais, rico em clareiras e em bosques, com uma sequência de espelhos-d'água bloqueando um riacho. Ali, ele construiu ainda vários edifícios clássicos, como o majestoso Templo da Amizade e, em seguida, a grande vila (figura 31).

Na Itália, o emblema do predomínio do novo gosto foi o *Jardim Inglês de Caserta*, construído ao lado do amplo parque formal do palácio real e iniciado ainda antes que esse último tivesse sido completado (figura 33). A ideia de justapor à monumental arquitetura verde um novo jardim de formas românticas foi de William Hamilton (1730-1803), enviado do

Figura 30
A. A. Sergueïev, *Ponte palladiano no parque de Tsarskoïe Selo*, aquarela, final do século XVIII.

Figura 31
Giacomo Quarenghi, *Cascata e pórtico de Apolo no parque de Pavlovsk*, aquarela, c.1800.

soberano inglês ao Reino das Duas Sicílias, além de membro da mais importante academia científica europeia, a Royal Society de Londres.

Hamilton envolveu na obra a rainha Maria Carolina, esposa de Fernando I das Duas Sícilias e irmã de Maria Antonieta. Em 1786, mandou-se trazer de Londres, para a realização do parque, o hábil jardineiro e botânico John Andrew Graefer (?-

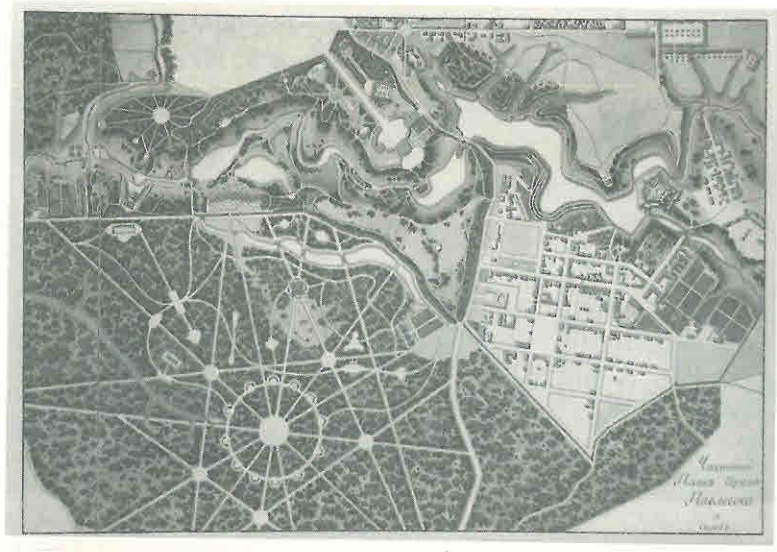


Figura 32
A. Bougreev, *Planta do parque de Pavlovsk*, gravura em metal, 1803.

Figura 33
Jakob Philip Hackert, *O jardim inglês do Palácio de Caserta*, têmpera, 1792. Detalhe.

1802), conhecido por ter introduzido na Inglaterra numerosas plantas exóticas, algumas delas oriundas do remoto Japão. O jardim inglês foi construídos em um terreno marcado por ondulações aproveitadas para a criação de uma série de quadros paisagísticos, o principal deles foi o *Vale de Vênus*, onde uma elegante e antiga ruína hipogeia, com pórtico coberto, fronteava um laguinho na direção do qual se inclinava uma representação da deusa. Os edifícios que salpicavam o parque tinham particular ornamentação com estátuas e relevos escultóricos provenientes de Pompeia. Igualmente especial foi o repertório

de plantas, especificadas segundo o conhecimento de Graefer, que mandou realizar no parque um horto botânico com pavilhão de plantas e viveiro para a reprodução de vegetação exótica; no catálogo que ele publicou em 1803 são arroladas uma centena de diversas espécies, presentes em Caserta.

Na mesma década em que foi iniciado o Jardim Inglês de Caserta, outros parques marcados pelo mesmo gosto vieram à luz nos Estados italianos: em 1780, Giuseppe Piermarini (1734-1808) iniciou para Fernando da Áustria o jardim da grã-ducal *Vila de Monza* e, nos anos em torno de 1785, na Vila Borghese de Roma, foi criado o *Jardim do Lago*, onde um bosque emoldurava um amplo espelho-d'água artificial com uma ilha sobre a qual se erguia a ruína, propositadamente criada, de um templo antigo.

O gosto pelos novos jardins naturalísticos tocou também a margem oposta do Atlântico, por iniciativa de um versátil personagem, Thomas Jefferson (1743-1826), autor da Declaração de Independência dos Estados Unidos, terceiro presidente do país no início do século XIX, que também se ocupou como arquiteto, paisagista, agrônomo e botânico. Em 1767, Jefferson herdou uma propriedade rural nas proximidades de Charlottesville, no estado da Virgínia, e decidiu realizar ali sua própria residência. Amante do classicismo e da arqueologia, ele batizou o sítio, constituído por uma pequena colina, com o nome italianizante de *Monticello* e, em 1768, iniciou em seu topo nivelado a construção de uma vila em estilo palladiano, com pórtico de ingresso e cúpula baixa (figura 34). Em posição elevada, o edifício desfrutava a vista das montanhas distantes e dominava a paisagem, inclusive a fazenda-modelo adjacente, da qual Jefferson continuou a se ocupar por toda a vida. Diante do edifício, ele mandou fazer uma campina de forma oval, contornada por um caminho irregular com florações e grupos de árvores; um *ha-ha* limitava o acesso dos animais que participavam da cena, à distância. Em diferentes níveis, ele dispôs alamedas periféricas circunvizinhas e ligadas entre si, de modo

Figura 34
Thomas Jefferson, vila de Monticello, Charlottesville, 1769-1772.

a envolver toda a elevação em uma rede de cruzamentos arborizados que, logo abaixo da vila, encontravam as áreas de produção. Essas eram constituídas por um grande horto situado sobre um terraço retangular, artificialmente encravado na encosta, um pomar e um vinhedo no qual tinham sido introduzidas videiras provenientes de várias regiões da Europa. As espécies vegetais preferidas, contudo, foram as árvores, das quais Jefferson cultivou em Monticello 160 espécies diversas, nativas e exóticas. Ele entendeu que a riqueza da flora arbórea podia representar um motivo de interesse pelo seu país: enquanto, entre 1784 e 1789, ocupava o cargo de diplomata da nova nação em Paris, ele distribuiu uma ampla seleção de sementes de árvores norte-americanas.

Propaganda literária

Pelo debate que suscitou em revistas, *pamphlets* e textos monográficos, a história do jardim inglês se confundiu com a produção literária, que teve um papel estratégico também na rápida difusão desse estilo compositivo fora de sua localidade de origem.

Em 1770 saiu em Londres um tratado escrito por um membro do Parlamento, Thomas Whately (?-1772), *Observations on Modern Gardening*. A presença de descrições detalhadas de muitos parques, a clareza da redação, a definição de categorias compositivas por meio de exemplos, a referência às técnicas de jardinagem fizeram dele um texto exemplar para compreender as características da nova arte também fora da Inglaterra. Já em 1771 o escrito foi traduzido para o francês com o título *L'art de former les jardins modernes*. Enriquecida pelo tradutor, François-de-Paule Latapie, com uma longa introdução, a obra se tornou na França uma referência obrigatória na difusão do jardim de gosto inglês. Depois da publicação daquele texto, a simetria geométrica do jardim clássico francês foi cada vez mais considerada enfadonha, e prevaleceu o gosto pelo pitoresco.

Em poucos anos, a produção literária a favor do novo estilo se fez premente. Em 1774, Claude-Henri Watelet (1718-1786), pintor e literato, influenciado pela filosofia de Rousseau, publicou seu *Essai sur les jardins*, um pequeno volume de grande sucesso, que promovia a tendência em direção ao natural. Em 1776, Jean-Marie Morel, que nos anos precedentes tinha contribuído para a criação do parque de Ermenonville, publicou uma afortunada *Théorie des jardins*, na qual dedicou críticas cáusticas à monotonia da construção formal que ainda era praticada por arquitetos contemporâneos: "Dessa semelhança de todos os nossos jardins, dessa uniformidade de todas as suas partes, nasce o fastio que experimentamos nesses parques feitos com grande pressa, ou onde se tentou substituir o deleite pelo luxo, a graça pela regularidade".

Em 1785, veio à luz em dupla edição, inglesa e francesa, outro ensaio digno de nota por obra de Horace Walpole (1717-1797), político e escritor, intitulado *Essay on Modern Gardening*. Escrito na década precedente para promover o novo estilo de jardim, o texto se propunha também a

demonstrar como tinham sido os ingleses que desenvolveram aquela forma de sensibilidade em relação à natureza. Walpole incluiu uma espécie de história do jardim paisagístico, de cuja idealização ele reconhecia como mentores alguns literatos ingleses dos séculos precedentes, como Francis Bacon e John Milton. Essa conclusão desencadeou um amplo debate sobre as origens da ideia de jardim natural: os franceses responderam cunhando a definição de jardim *anglo-chinois*, de modo a dividir sua invenção entre vários continentes; o poeta e dramaturgo italiano Ippolito Pindemonte (1753-1828) escreveu, em 1792, uma *Dissertazione sui giardini inglesi*, na qual elogiava a experiência britânica, redefinindo, porém, seu modelo original na tradição italiana, precisamente nas composições literárias de Tasso.

Entre 1779 e 1785, saiu a obra que se impôs como definitiva sistematização teórica e técnica das experimentações conduzidas na Inglaterra e no continente sobre o tema do jardim paisagístico. Quem a escreveu foi Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792), professor de filosofia e belas-artes da Universidade de Kiel, que publicou cinco volumes sobre o tema com o título geral de *Theorie der Gartenkunst*. O trabalho foi publicado em edição dupla, alemã e francesa, e essa característica favoreceu sua difusão por toda a Europa.

O tratado de Hirschfeld conheceu ainda uma série de emulações por obra de vários autores, com a intenção de remeter a contextos nacionais específicos essas concepções. Na Itália, foi o conde Ercole Silva (1756-1840), personalidade da Milão iluminista, quem reproduziu em seu tratado *Dell'arte de' giardini inglesi*, publicado em 1801, muitas das opiniões de Hirschfeld, reelaborando-as, porém, para adaptá-las ao contexto italiano (figura 35). O volume teve um notável êxito e transmitiu as novas modalidades compositivas, encorajando assim a conversão de certo número de parques existentes. O próprio Silva pôs em prática a modernização do jardim de uma propriedade de

Figura 35
Ilustração em *Dell'arte de' giardini inglesi*, de Ercole Silva, 1801.

família, a da *Vila Ghirlanda Silva*, em Cinisello Balsamo, redesenhando-o de acordo com os ditames da nova moda.

A invenção do jardim público

O Setecentos não viu apenas o nascimento de um estilo compositivo inédito, mas também de uma tipologia de espaço verde totalmente inovadora: o jardim público. O termo foi cunhado apenas na segunda metade do século, quando os guias de viajantes e os tratados começaram a utilizá-lo para indicar alguns jardins urbanos particulares, destinados a um uso relativamente coletivo. De todo modo, embora fosse verdadeira novidade, o jardim público provinha de um amálgama entre espaços verdes e construção urbana iniciado havia tempo; esse novo espaço coletivo foi uma melhoria trazida às cidades no período das luzes, porém, sua gestação tinha, de fato, se iniciado muito antes.

A partir do final do século XVI, a Espanha assistiu ao florescimento de passeios públicos em suas cidades mais meridionais chamados alamedas, em razão de sua frequente arborização com álamos. Em Sevilha, a Alameda de Hércules, refrescada por fonte e muitas árvores, foi empreendida entre 1574 e 1578.

Uma alameda ao longo da margem esquerda do rio Genil comparece numa vista panorâmica de Granada, em 1613. Esse fenômeno foi transferido precocemente para as cidades coloniais espanholas e portuguesas das Américas. Em 1592, foi aberta a alameda da Cidade do México: um jardim quadrangular com álamos, salgueiros e fontes. Poucos anos depois, em 1609, foi a vez da cidade de Lima inaugurar sua alameda. No último decênio do século XVIII, o Rio de Janeiro implementou o primeiro passeio público numa cidade brasileira, sendo realizado sobre o aterro da lagoa do Boqueirão e dispondo de um belveder para vistas marítimas.

Em algumas cidades da Europa, a partir do final do século XVI, havia sido oferecida aos habitantes a possibilidade de frequentar jardins aristocráticos: em Roma, por exemplo, foram abertas ao público a Vila Medici e, a seguir, a Vila Borghese. Depois, muitas capitais europeias seguiram o exemplo: em Londres, as reservas de caça do Hyde Park e do St. James's Park tornaram-se acessíveis; em Berlim, o mesmo aconteceu com o Tiergarten, enquanto em Paris o jardim real das Tulherias foi transformado por Le Nôtre para melhorar sua capacidade de visitação. A abertura ao público urbano foi consolidando um modelo cultural: encontrar-se, passear de acordo com um ritual codificado, exibir a pompa e as roupas foram costumes que passaram do jardim aristocrático aos primeiros parques públicos, onde novos usuários, compostos pelas camadas urbanas emergentes, estavam ansiosos por imitar os modos sociais da elite. Os jardins públicos não nasceram, porém, apenas da transformação das propriedades rurais aristocráticas, mas foram também o resultado de processos diferentes.

Alguns, por exemplo, desenvolveram-se no século XVIII a partir daqueles espaços verdejantes de uso coletivo, genericamente denominados "prados", aos quais foi dada uma ordenação formal. Um caso paradigmático é o do *Prado do Vale* em Pádua, desenhado em 1775 por ordem do nobre venezia-

no Andrea Memmo (1729-1793), administrador provincial da cidade. O próprio Memmo traçou os primeiros esboços e entregou o projeto ao seu arquiteto de confiança, Domenico Cerato (1720-1792), que nos anos imediatamente anteriores tinha fundado a escola de arquitetura da cidade (figura 36). Cerato elaborou um projeto de organização racional do sítio: no centro, colocou uma ilhota verde de forma elíptica, circundada por um canal no qual deviam ser recolhidas as águas das chuvas. Um caminho cruciforme marcava os eixos da elipse, ligando-se às principais ruas de acesso ao Prado do Vale. A ilha era um verdadeiro jardim público: suas alamedas eram destinadas ao passeio a pé, enquanto às carruagens era destinado o caminho elíptico situado externamente ao canal. Constituiu-se,

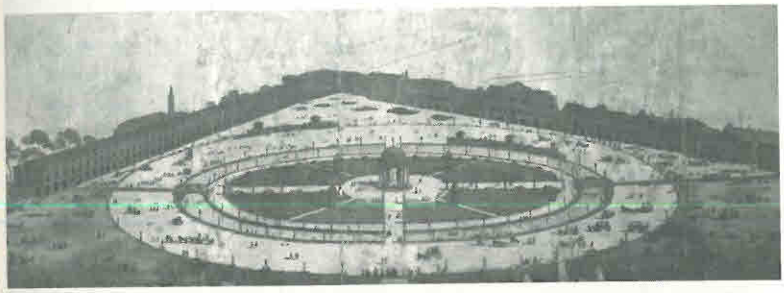


Figura 36
Joseph Subleyras, *Nova Praça de Pádua no local anteriormente chamado Prado do Vale*, desenho, c.1785. Detalhe.

Figura 37
Pádua, *Prado do Vale*. Vista aérea.

assim, um ambiente destinado ao rito da exibição; um grande teatro de observação recíproca para os que passeavam a pé, em carruagens ou espiavam a partir das janelas das casas circunstantes (figura 37).

Outro fenômeno destinado a ter um papel importante no nascimento do jardim público foi o enverdecer das muralhas urbanas. A prática de plantar árvores sobre os bastiões derivou, de modo completamente imprevisto, da mudança dos métodos de defesa urbana. No Quinhentos, a nova técnica militar gerou, indiretamente, uma oportunidade inédita para a presença do verde nas cidades. Para fazer frente ao desenvolvimento das artilharias, em relação às quais os velhos muros, até ali exclusivamente feitos de pedra ou tijolos, se mostravam frágeis, confiou-se em fortificações mais robustas constituídas por aterros entre paredes inclinadas. A terra, cuja função era aumentar a resistência aos projéteis, também prestou-se ao plantio de vegetação. A partir da metade do século XVI, duas cidades transformaram, pela primeira vez, os cinturões murários plantando árvores nos aterros dos bastiões: Antuérpia, em Flandres, e Lucca, na Itália (figura 38). Quando, em 1581, o escritor francês Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592) em viagem à Itália, chegou a Lucca, ficou extremamente admirado ao ver que a cidade, embora ameaçada pelas intenções territoriais da vizinha Florença, oferecia um estranho espetáculo: "Em torno de toda a muralha, sobre os aterros dela, há dois ou três renques de árvores plantadas que produzem sombra [...]. Do exterior, vê-se apenas uma floresta que esconde as casas" (*Journal du voyage en Italie*).

Também a grande capital, Paris, adotou esse exemplo, transformando o circuito dos seus *boulevards*, "baluartes", militares em avenidas arborizadas, e revolucionando tanto o significado daquele termo quanto o costume das cidades civis. Foi Luís XIV quem começou, em 1670, os trabalhos para substituir o circuito de muralhas da capital por um sistema de bastiões

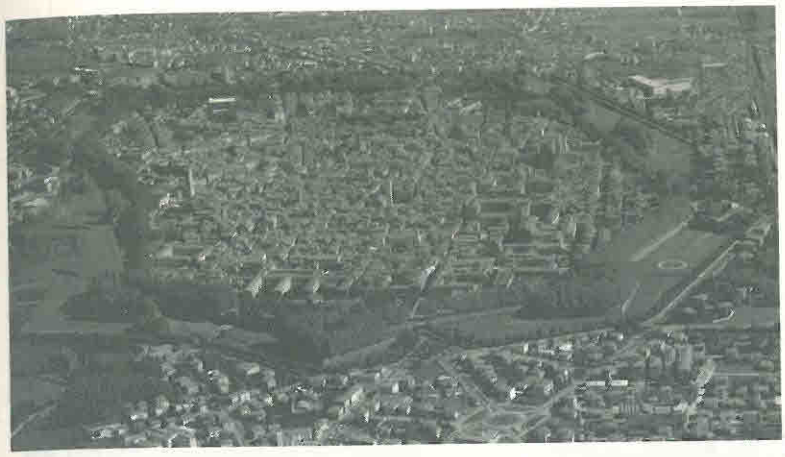


Figura 38
Lucca, vista aérea do centro histórico com o cinturão de muros arborizado.

Figura 39
Anônimo, *Boulevard Saint-Antoine*, gravura em metal, metade do século XVIII.

verdes que sustentavam um passeio de mais de 30 m de largura e dividido em três partes por arvoredos: uma alameda central para os carros e duas alamedas laterais paralelas para os pedestres (figura 39). Em Viena, depois do ataque dos exércitos turcos de 1683, as velhas fortificações foram abandonadas e foi criado um novo sistema de obras de defesa à notável distância do centro urbano. O cinturão interno de muros, tendo perdido sua função militar, foi por isso transformado em um anel verde, um animadíssimo parque que corria em torno do velho centro histórico (figura 40).

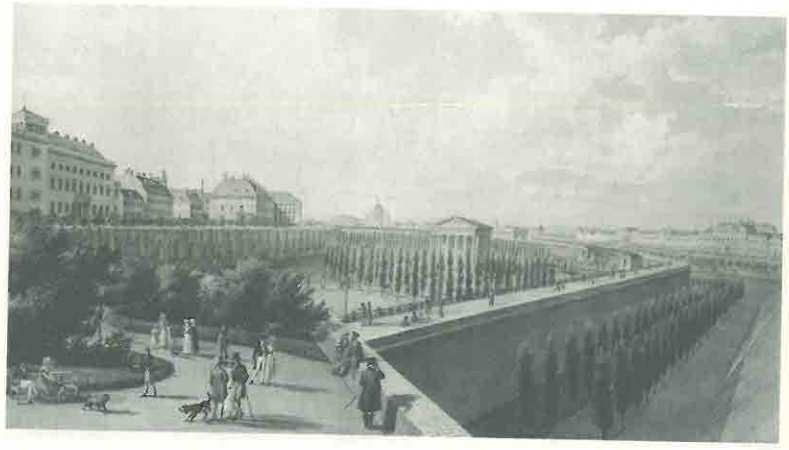


Figura 40
Tobias Dionys Raulino, *Os muros de Viena*, aquarela, 1824.

O hábito do passeio elegante naqueles frondosos caminhos lineares acima dos muros também influenciou a conotação compositiva dos primeiros jardins públicos situados dentro das cidades, que mantiveram um caráter aberto, linear e fortemente geométrico, mas bem adaptado ao uso social, completamente mundano, que vinha sendo consolidado. Conforme Morel escreveu com cáustica ironia, os jardins públicos:

> são apenas lugares plantados com árvores, situados no perímetro urbano, onde os cidadãos vão não para usufruir do espetáculo da Natureza, mas para fazer um exercício momentâneo; onde se reúnem para exibir seu luxo e satisfazer sua curiosidade" (*Théorie des jardins*, 1776).

Um exemplo desses espaços foi o *Real Passeggio* na Riviera di Chiaia, em Nápoles, executado a partir de 1778 e conhecido hoje como Vila Comunal. Foi realizado de acordo com o projeto de Carlo Vanvitelli, que concebeu um jardim em função do ritual de caminhar em companhia (figura 41). O jardim era constituído por três alamedas paralelas: uma central, muito ampla e aberta, era ladeada por outros dois caminhos à sombra, protegidos pelo arvoredo e por pérgulas sobre as quais subiam videiras enlaçadas a olmos e tílias. No exterior das ga-

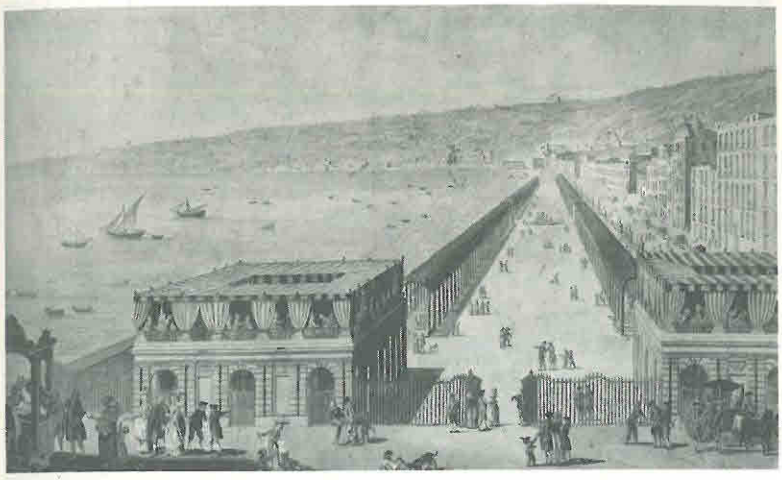


Figura 41
Antonio Zaballi, *Real Passeggio de Chiaia*, aquarela, c. 1785.

lerias verdes encontravam-se ainda dois *parterres* simétricos de graciosos canteiros, adornados com pequenas fontes, laranjeiras, flores e plantas aromáticas.

Os primeiros espaços verdes públicos eram ligados, portanto, à tradição do jardim formal, embora tal gosto já estivesse em declínio. A conjugação com o gosto paisagístico aconteceu pela primeira vez na Alemanha, no jardim que o eleitor Karl Theodor mandou realizar em Munique a partir de 1789 e que, justamente por causa de sua inspiração compositiva, recebeu a denominação *Englischer Garten*, "Jardim Inglês". Proposto e iniciado pelo versátil norte-americano Benjamin Thompson (1753-1814), foi concluído, a partir de 1804, pelo arquiteto e paisagista Karl Ludwig von Sckell (1750-1823). Era um jardim desde o início desprovido de cercamentos e destinado ao uso público, situado imediatamente fora da cidade, atrás do palácio real: era constituído por uma área oblonga, delimitada por pequenos riachos e encravada na bela zona rural. Dispunha de uma sequência de pequenos bosques, clareiras relvadas e um laguinho, interligados por uma elaborada rede de caminhos serpenteantes, além de um pagode chinês, um Templo de Apolo e um anfiteatro.

Na primeira metade do século XIX, sob o exemplo do *Englischer Garten* de Munique, o jardim público modificou profundamente sua identidade: de lugar destinado ao passeio e à ritualidade social das classes altas, transformou-se em espaço verde de desenho complexo e com partes específicas, destinadas à atividade física ou à educação.

Em direção a um estilo compósito

O estilo paisagístico, inventado nas primeiras décadas do século XVIII pelas elites rurais amantes dos valores clássicos, libertou-se progressivamente das referências ao antigo, à medida que prevaleceu um naturalismo sofisticado, uma fusão entre parque e paisagem. Essa abordagem, porém, gerou uma reação à dissolução de toda forma de desenho projetual: nos parques oitocentistas foram assim reintegradas modalidades, ao menos parciais, de compartimentação e especialização dos ambientes.

Isso coincidiu também com a aproximação entre estilo paisagístico e meio urbano, ambiente que não tinha nada a ver com os campos ingleses, onde o sentimento do naturalismo romântico se desenvolveu. As primeiras contaminações entre o gosto paisagístico e a cena urbana aconteceram com os complexos residenciais realizados em Bath por John Wood (1704-1754) e seu filho, John II (1728-1782). Um exemplo significativo dessas modalidades compositivas foi o *Royal Crescent*, obra do jovem Wood, cuja semielipse era cuidadosamente disposta em uma paisagem pastoral, numa encosta que dominava uma sequência de campos abertos e bosquetes (figura 42). Em Londres, foram criadas algumas praças urbanas, os *squares*, que evocavam a imagem dos campos luxuriantes, praças-jardins para uso exclusivo dos residentes das casas circunstantes, plantadas por especuladores para valorizar suas iniciativas imobiliárias. À medida que se difundiam, os *squares* londrinos transforma-

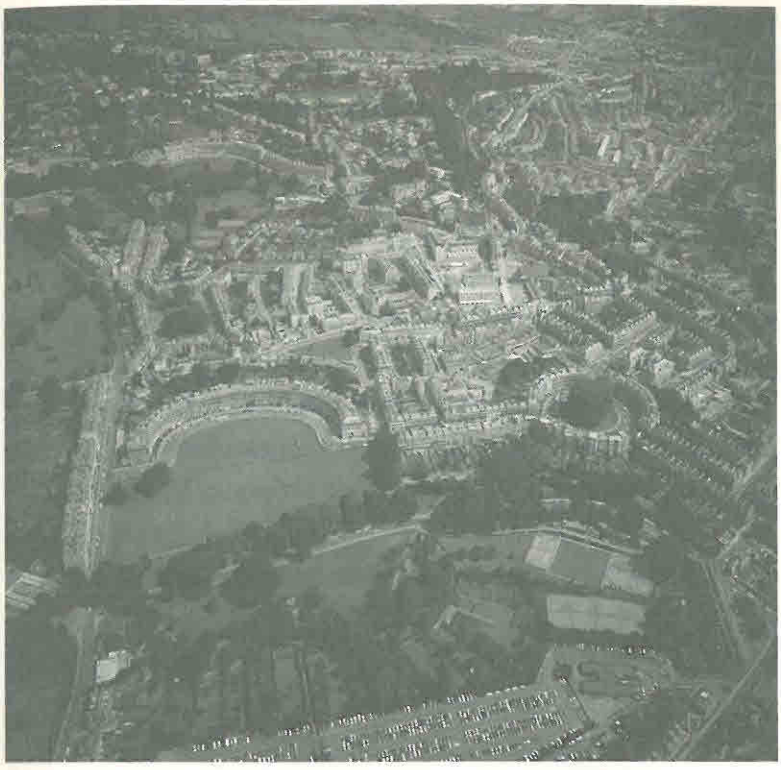


Figura 42
Bath, Royal Crescent, 1767-1774. Vista aérea.

ram-se em jardins cada vez mais articulados, que se obstinavam em reproduzir, de modo miniaturizado, as formas dos parques campestres, com cenários, quadros e vistas.

Um dos primeiros espaços verdes de grandes dimensões a exprimir essa linguagem compósita foi o *Regent's Park*, situado na área noroeste da metrópole londrina e realizado com projeto do brilhante e prolífico arquiteto John Nash (1752-1835), grande conhecedor de estilos, amigo e colaborador de Repton. A criação do parque aconteceu como parte de um empreendimento imobiliário privado, servindo-se dos mesmos recursos utilizados nos *squares* urbanos e situando-se numa propriedade do príncipe regente, futuro George IV. A partir de 1811, Nash foi encarregado da reconfiguração e da valorização de cerca de 150 ha de uma antiga propriedade de caça, que foi ligada ao Palácio de Buckingham através de uma nova rua: a Regent's

Street. O desenho da área, inspirado nas teorias de Repton, conjugava a tradição romântica, que determinou a fluidez de linhas dos ambientes verdes, com a geometrização da forma geral e dos caminhos de maior utilização, de onde brotou um estilo misto e compósito de ampla vitalidade (figura 43). O projeto de Nash mostrou-se brilhante e inovador: o parque se originava a partir de um espaço circular central que, contornado por uma avenida carroçável, deveria abrigar a residência do regente. A área de tratamento paisagístico estendia-se em torno desse fulcro, com bosques e um lago de formas alongadas e sinuosas que cruzava toda a parte oeste da área verde. Ao longo do perímetro, desenhado por alamedas lineares, foram erguidas elegantes residências neoclássicas. A proposta geral foi financiada com a venda dessas ricas habitações, segundo um procedimento que fez escola.

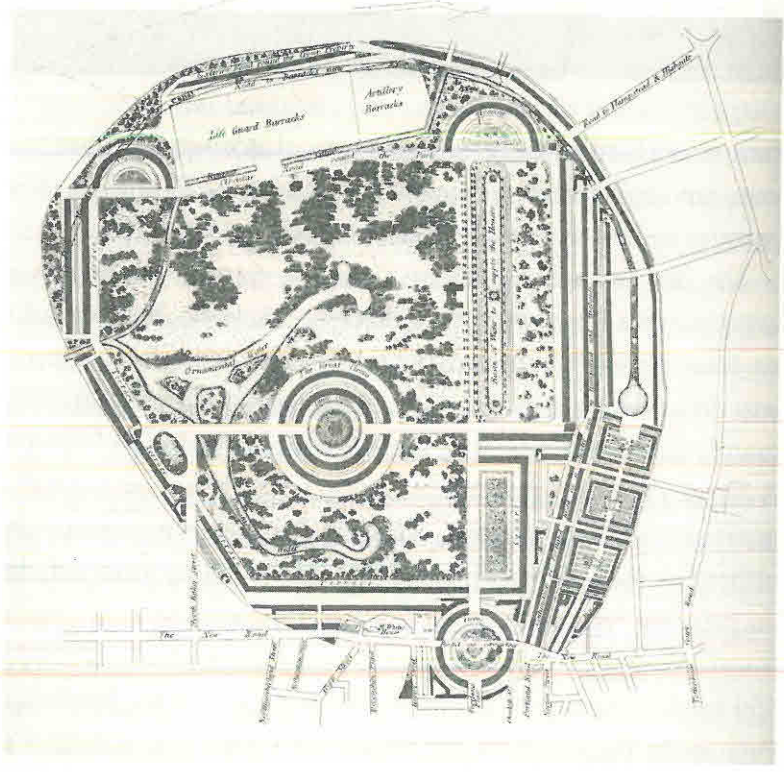


Figura 43
Regent's Park, planimetria com o projeto de John Nash, 1812.

Nas décadas seguintes à sua realização, o Regent's Park foi novamente transformado pela introdução de ornamentos durante o auge do período vitoriano: jardins com quadros regulares e escalonados, enquanto em torno das casas foram realizados *parterres* floridos e canteiros com arbustos de folhagem colorida (figura 44) que espelhavam a difusão de um interesse pela jardinagem e pela botânica cada vez mais amplo entre a população.

Sociedades e círculos hortícolas surgiram por todos os lugares, encorajando o cultivo de espécies novas e exóticas, disponibilizadas pela dimensão então planetária do Império Britânico: em 1838, contavam-se na ilha mais de duzentas organizações desse tipo (figura 45).

Um verdadeiro promotor da reforma do jardim foi o inglês John Claudius Loudon (1783-1843), personagem extremamente eclético que, com sua produção, atingiu com perícia e senso de antecipação uma ampla gama de interesse em campos diferentes: horticultura, arquitetura, agricultura, crítica social. Repton havia reintroduzido as composições formais em torno

Figura 44
Londres, Regent's Park.

Figura 45
Anônimo, *Jardim da Royal Horticultural Society em Kensington*, litografia, 1861.

das residências e desenhado parques em cujo interior se sucediam ambientes de caracterização vegetal e compositiva diversa. As consequências de seu ensinamento tinham limitado a influência da pintura e da literatura sobre os espaços verdes, acentuando, em vez disso, o papel dos projetistas e dos jardineiros. Essa lição levou Loudon a separar-se do pitoresco, ao qual havia aderido na primeira parte de sua carreira, em favor de uma maior flexibilidade compositiva, uma grande atenção às exigências funcionais e uma transformação das modalidades de utilização das plantas.

A horticultura, que no início do século XIX ainda se baseava em conhecimentos empíricos e era desprovida de uma sistematização das noções sobre patologias vegetais e sobre a química dos solos, encontrou-se, sob o estímulo do avanço das outras ciências e da disponibilidade de um imenso material botânico, diante de uma profunda mudança. Loudon potencializou essas oportunidades, combinando a abordagem estética de matriz pictórica às técnicas da prática botânica: ao pitoresco, contrapôs o conceito por ele inventado de *gardenesque*, sistema compositivo baseado no interesse direto pela matéria vegetal do jardim. O *gardenesque* voltava a atenção para a forma e para o aspecto de cada planta, valorizando conhecimentos e técnicas hortícolas e elevando a jardinagem informada e culta à expressão cultural.

Esses princípios levaram Loudon a propor para a cidade de Derby uma hibridação entre horto botânico e parque públi-

co: um jardim em que eram respeitadas as regras da composição paisagística, como a da possibilidade de reconhecer as espécies específicas, conseguida, por aqueles que não conhecessem o sistema natural, mediante tabuletas apropriadas de identificação.

Para a periferia da fumacenta cidade industrial, Loudon projetou então um parque que chamou *Arboretum*, doado à prefeitura por um rico industrial do lugar, Joseph Strutt, o qual, com uma propensão paternalista típica do período vitoriano, havia pedido ao arquiteto para desenhar um jardim público que fosse ao mesmo tempo lugar de recreação e de instrução. Essa instância filantrópica foi convertida em arboreto, uma coleção de árvores reunida em um jardim público onde os vistantes podiam passear ou tomar chá, recebendo ao mesmo tempo informações úteis sobre o mundo botânico (figura 46). O parque, concluído em 1840, continha um caminho serpenteante em torno do qual foram plantadas cerca de oitocentas espécies vegetais, constituídas em sua maior parte por árvores, cada uma das quais trazendo tabuletas que precisavam nome, características, utilidade, proveniência.

As mesmas finalidades didáticas, ou seja, a ideia de criar parques públicos para educar os visitantes a respeito do mundo natural, animaram também a obra de Joseph Paxton (1803-1865), jardineiro e paisagista, inventivo criador de parques e grandes estufas, a quem foi confiado o encargo de construir o edifício da Grande Exposição de Londres de 1851. Para abrigar o evento, triunfo da cultura da primeira nação industrial, Paxton ideou o *Crystal Palace*, "Palácio de Cristal", majestosa estrutura erguida no Hyde Park, sustentada por colunas de ferro fundido e fechada por painéis de vidro. O edifício cobria uma extensão de mais de 8,5 ha e era dotado de sofisticados sistemas de ventilação e proteção contra os raios solares. Em seu interior erguiam-se três majestosos olmos seculares, que Paxton decidiu salvar e inserir bem no meio da exposição (figura 47).

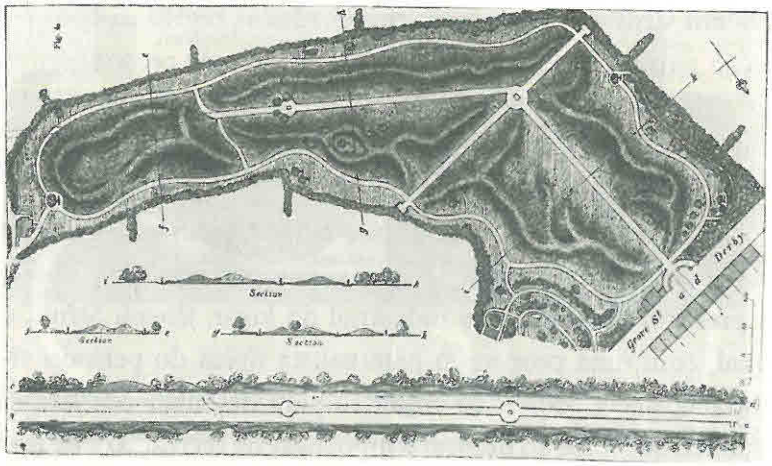


Figura 46
John Claudius Loudon, *Planimetria e elevações do Arboretum de Derby*, 1839.

Figura 47
Anônimo, *Interior do Palácio de Cristal durante a Grande Exposição*, litografia, 1851.

A Grande Exposição terminou em outubro de 1851, depois de ter sido visitada por quase 6 milhões de pessoas; a ideia original de Paxton era não demolir o colossal Palácio de Cristal ao final do evento, mas criar ali um jardim de inverno de uso público. De fato, ele via no edifício inovador uma oportunidade ideal para a recreação e a educação da população da metrópole em extraordinário crescimento, imaginava que grandes mul-

tidões poderiam se encontrar no verde, em um ambiente perfeitamente climatizado, mesmo nos invernos nevoentos, para passear entre exóticas espécies aromáticas.

Quando essa ideia foi rejeitada, Paxton criou uma sociedade privada para a realização do que chamaríamos hoje um parque temático em torno do Palácio de Cristal, reconstruído em um novo contexto. Para o empreendimento, foi escolhido um terreno ao sul de Londres, no subúrbio de Sydenham, e o novo complexo foi inaugurado no verão de 1854 pela rainha Vitória (figura 48). No interior do edifício de ferro e vidro, transferido do Hyde Park, foram exibidas coleções de arte e arquitetura, juntamente com animais embalsamados e uma coleção de vegetação exótica: laranjeiras, palmeiras e plantas tropicais. A área verde circunstante justapunha uma zona formal a um jardim paisagístico cheio de surpresas. Um dos dois laguinhos apresentava, ao longo das margens, a reconstituição de formações geológicas e sobre ilhotas, figuraram os animais que tinham vivido nas eras passadas; pela primeira vez, viram-se dinossauros reproduzidos em concreto pré-moldado. O ambiente natural, artificializado pelo trabalho humano, transformava-se em espetáculo para muitos.

A progressiva formação de um estilo compósito encontrou adesão de eminentes paisagistas, como aconteceu com o alemão Peter Josef Lenné (1789-1866), que em 1826 ampliou o parque setecentista de Sanssouci em Postdam, acrescentando ali a zona denominada *Charlottenhof*, onde se encontram espelhos-d'água serpenteantes e bosques de acordo com a lição inglesa. Nos anos seguintes à implantação, porém, o arquiteto redesenhou várias zonas do complexo, introduzindo ali jardins de formas geometrizadas, inspirados no Renascimento italiano e na Antiguidade romana (figura 49). Na ocasião, Lenné colaborava com o famoso arquiteto Karl Friedrich Schinkel (1781-1841), que realizou no parque verdadeiras obras-primas, como o *Palácio de Charlottenhof* (1826-1829), a *Casa do Jardineiro*

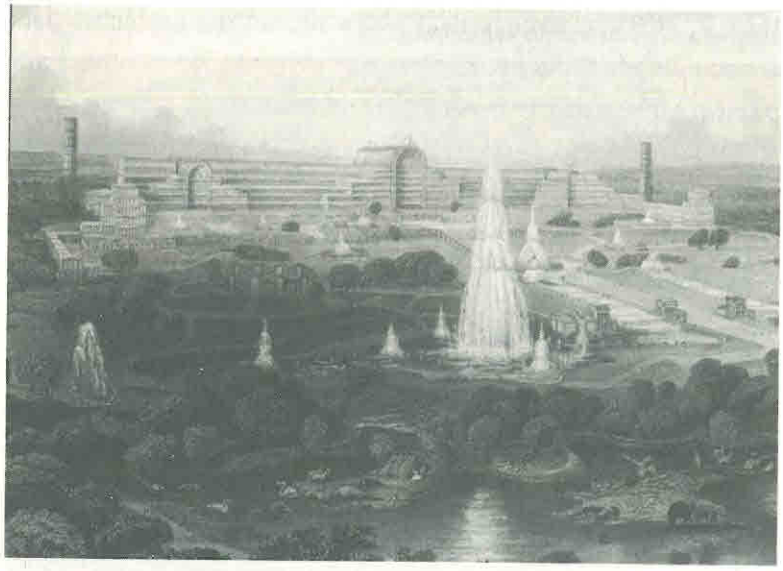


Figura 48
James Duffield Harding, *O Palácio de Cristal em Sydenham*, litografia, 1854. Detalhe.

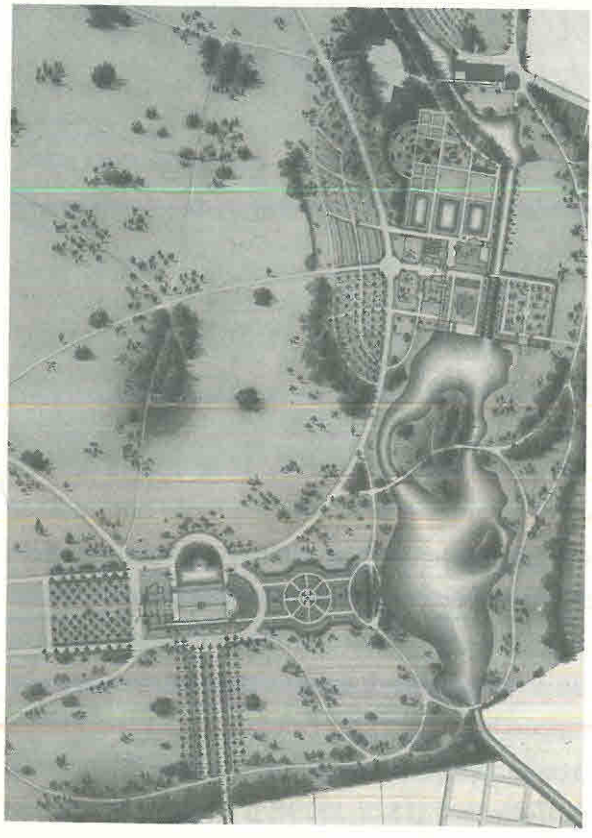


Figura 49
Planimetria do parque de Gehard Koerber, 1839. Detalhe.

(1829), os *Banhos Romanos* (1829-1840), construções pitorescas de elegância refinadíssima, que foram acompanhadas de jardins nos quais Lenné, com um alento historicista, reconstruiu ambientes verdes à antiga (figura 50).

Ordenar o mundo natural

A passagem do jardim formal ao jardim de desenho natural também teve, entre suas consequências, uma mudança do panorama das plantas usadas nas composições. De fato, o estilo paisagístico favoreceu não apenas a presença de arvoredos em suas conformações naturais, mas também o destaque das particularidades de cada exemplar. Facilitou-se, assim, a diversificação do repertório botânico, e alguns viveiros voltados para a clientela mais abastada foram se especializando no cultivo de plantas vindas do exterior, que tiveram uma presença cada vez mais volumosa nos jardins. Em Londres, formou-se a *Society of Gardeners*, que reunia jardineiros, amantes de jardins e vivei-

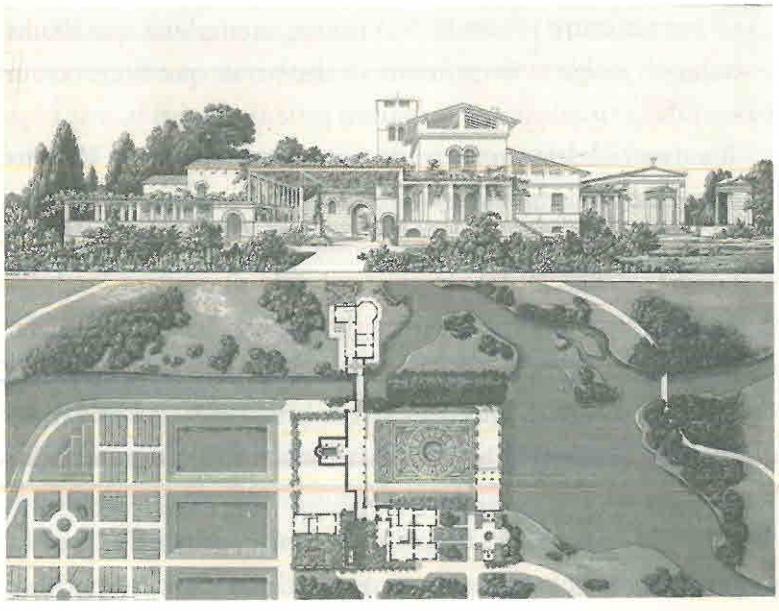


Figura 50
Perspectiva e planimetria da Casa do Jardineiro e do espaço verde circunstante (em Karl Friedrich Schinkel, *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, 1866).

ristas e que publicou, em 1730, um *Catalogus Plantarum* com a lista das espécies oriundas das mais diversas regiões e disponíveis para os jardins privados.

A partir dos primeiros anos do século XVIII, a lista das espécies vegetais provenientes da América do Norte tinha se ampliado grandemente, de início com árvores, que encontraram uma vasta difusão nos jardins da Inglaterra e depois do continente – como a magnólia-americana (*Magnolia grandiflora* L.), a árvore-da-tulipa (*Liriodendron tulipifera* L.), carvalhos (como *Quercus virginiana* Mill.), acácias (como *Gleditsia triacanthos* L.), coníferas (como *Pinus rigida Mill.* ou *Pinus strobus* L.) – e, depois, plantas floríferas adaptadas ao clima inglês, como rododendros e azaleias. Nas décadas seguintes, a lista cresceu enormemente com espécies vegetais introduzidas pelas rotas comerciais que abrangiam a Índia, o Extremo Oriente, o sul da África e a América do Sul. A partir dos anos 1770, começaram a aparecer, ademais, algumas das muitas plantas que foram descobertas na Austrália e na Nova Zelândia por Joseph Banks (1743-1820), cientista e colecionador botânico que havia seguido o capitão Cook em sua viagem de exploração ocorrida entre 1768 e 1771. Entre os exemplares que Banks levou consigo havia os primeiros calístemos, que floresceram nas estufas britânicas e se tornaram procuradíssimos.

A extraordinária profusão de novas espécies que as viagens transoceânicas tinham dado a conhecer à Europa tornou indispensável o aperfeiçoamento de um método definitivo para a classificação geral do mundo botânico. Com essa finalidade trabalharam muitos homens de ciência, mas foi o sueco Carl Linnaeus (1707-1778), também conhecido pelo nome latinizado de Carolus Linnaeus e, em português, como Lineu, que fundou a sistemática moderna, ideando uma nomenclatura binomial, por meio da qual era possível classificar todo o mundo biológico. Lineu frequentou a universidade de Uppsala e aprofundou os estudos médicos na Holanda, para onde se

deslocou em 1735, entrando em contato com eminentes botânicos. Naquela época, ele já nutria um antigo interesse pela questão da taxonomia, ou seja, o estudo da classificação do mundo natural, e, trabalhando sobre as obras de seus predecessores, tinha aperfeiçoado um sistema aparentemente simples demais.

Para identificar os seres vivos, até então, tinham sido utilizadas longas descrições, que variavam de autor para autor, mas ainda havia incertezas sobre como dividir em grupos similares espécies vegetais ou animais, bem como dificuldades em descrever os organismos. As descrições redundantes foram substituídas por um binômio conciso. Lineu considerava que os organismos pudessem ser agrupados em categorias superiores, que chamou de "gênero", termo em uso desde a época antiga, ao qual acrescentou a diferenciação específica, que definiu "espécie". Assim ele mostrou como, por meio de um par de termos, era possível identificar com precisão cada indivíduo. E foi além, pesquisando abordagens mais simples, pelas quais se podem identificar os gêneros e diferenciar as espécies; para o mundo botânico, por exemplo, ele elaborou um sistema de classificação baseado na presença de estames e pistilos nas flores, ou seja, no número e na distribuição dos órgãos de reprodução sexual (figura 51).

Em 1735, Lineu publicou as bases desse método de classificação em um opúsculo, o *Systema Naturae*, primeira edição de um texto que enunciava os princípios da teoria. As edições subsequentes foram grandemente ampliadas, transformando-se em um grande volume à medida que seus estudos avançavam. Quando voltou para a Suécia, em 1741, tornou-se professor de medicina da Universidade de Uppsala, onde continuou as pesquisas, aproveitando também os exemplares botânicos que seus estudantes localizavam em suas viagens.

Em 1753, Lineu publicou o *Species Plantarum*, obra reunindo cerca de 8 mil plantas de todo o mundo, na qual eram

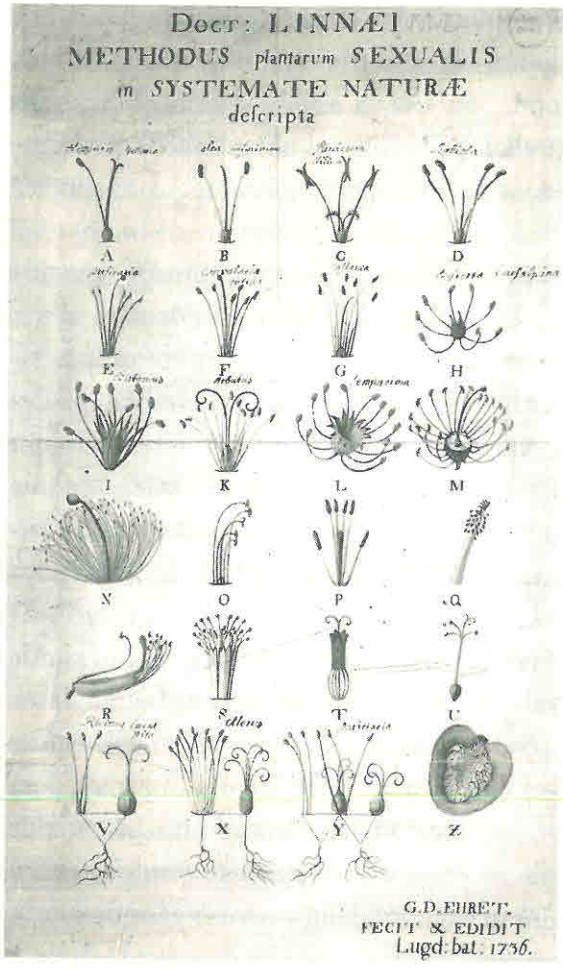


Figura 51
Georg Dionysius Ehret, prancha ilustrando o método de classificação botânica de Lineu, baseado na presença de estames e pistilos nas flores, aquarela, c.1735.

descritas, classificadas e denominadas por meio da aplicação de sua nomenclatura binomial. Essa se difundiu, tornando-se a referência do mundo científico, a ponto de a maior parte das denominações por ele identificadas continuarem em uso até hoje.

Tal sistema de classificação hierárquica era completamente artificial, mas fácil de ser usado e aplicado aos novos organismos que eram descobertos, enquanto o mundo natural continuava a se expandir. Com Lineu, nasceu um método que reduziu a confusão no estudo dos organismos e facilitou o desenvolvimento da botânica e da zoologia nos séculos seguintes.

9

A cidade verde

Os parques de Alphand em Paris

Com o Regent's Park de Nash, o estilo paisagístico aportou no ambiente da metrópole para depois se unir, nas sonhadoras realizações de Paxton, à tecnologia mais avançada e ao senso de modernidade que dela irrompia.

Ambas as questões – conjugação do parque à inglesa com a paisagem urbana e emprego dos mais avançados recursos técnicos da época – constituíram a marca registrada daquela que foi a primeira intervenção extraordinária com a finalidade de dotar uma grande capital da presença projetada e difusa de espaços verdes. Seu mentor foi Charles-Louis-Napoléon Bonaparte (1808-1873), que governou a França com o nome de Napoleão III. Ele tinha vivido alguns anos exilado em Londres, onde adquiriu uma intensa familiaridade com os parques ingleses; quando foi chamado de volta à França, achou os jardins parisienses rígidos demais, inadequados para exprimir aquela filosofia social defensora da colaboração entre as classes sociais que ele pretendia mostrar. Foi assim que decidiu chamar o tenaz prefeito Georges Eugène Haussmann (1809-1891) para dirigir o colossal plano de renovação urbana de Paris empreendido entre 1853 e 1870. Entre as várias intervenções de

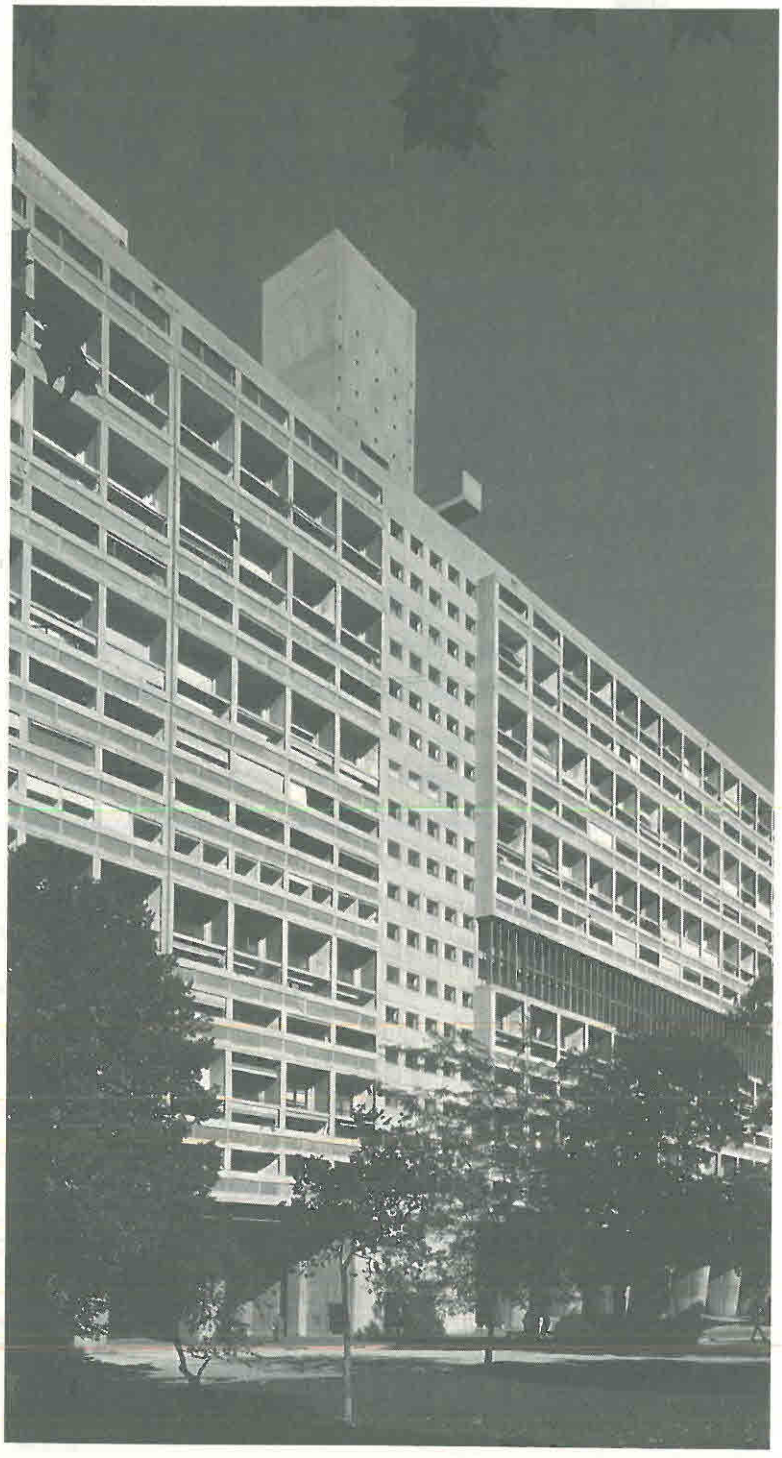


Figura 1
Le Corbusier, *Unité d'Habitation* (unidade de habitação), Marselha, 1947-1952.

requalificação da capital, realizadas de acordo com os dois personagens, houve a criação de uma rede hierárquica de espaços verdes, definidos tipologicamente pelas dimensões e funcionalidades em relação ao raio de influência: dois grandes parques destinados a toda a metrópole e situados em quadrantes opostos; parques de dimensões menores nos bairros em formação; pequenos espaços verdes, os *squares*, dispostos no tradicional centro histórico; e, por fim, arvoredos nas ruas. Em Paris, o jardim público tornou-se a unidade de construção da cidade, capaz de se adaptar a todas as suas circunstâncias topográficas.

O programa teve início com a criação dos dois parques mais amplos, obtidos a partir da conversão de propriedades reais de caça. O primeiro a atrair o interesse do imperador foi o *Bois de Boulogne*, situado a oeste da cidade: era um bosque de mais de 700 ha atravessado por uma série de caminhos retilíneos, cujos trabalhos de transformação começaram em 1852. Em uma primeira fase, foi chamado para dirigir a obra o arquiteto Jacques-Ignace Hittorff (1792-1867), que logo foi substituído, por causa de erros técnicos que cometeu, por um jovem engenheiro, Jean-Charles Adolphe Alphand (1817-1891), que havia sido indicado pelo prefeito para dirigir uma nova estrutura municipal criada para cuidar do verde urbano, o *Service des Promenades et Plantations de la Ville de Paris*. A partir de 1860, Alphand teve a seu lado Jean-Pierre Barillet-Deschamps (1824-1873), que colaborou com o desenho dos principais jardins e tornou-se o jardineiro-chefe da cidade.

Os trabalhos no Bois de Boulogne consistiram na substituição dos eixos lineares por alamedas e trilhas descrevendo amplas curvas (figura 2) na escavação de dois lagos com ilhas e na formação de um sistema de cursos d'água e cascatas com rochas artificiais produzidas com novas técnicas. Essas falsas pedras eram feitas a partir de fragmentos minerais ou grandes blocos rochosos unidos por cintas metálicas e revestidos com argamassa de cimento, de modo a imitar a aspereza dos ele-

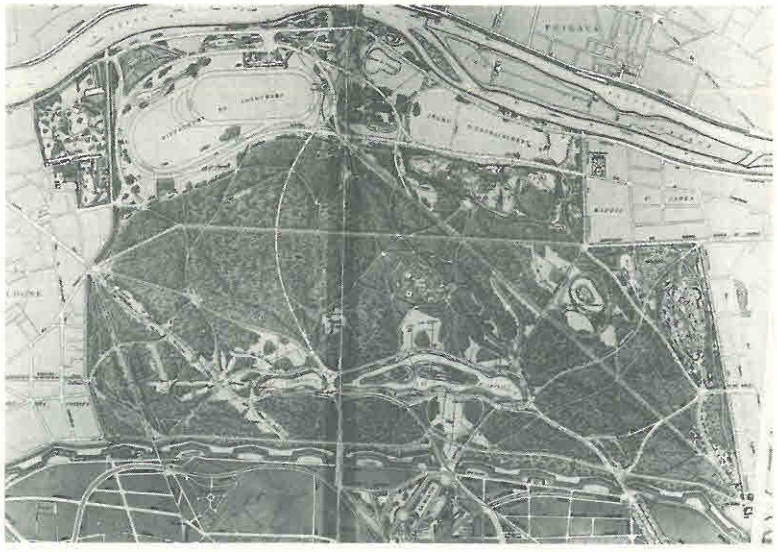


Figura 2
Planimetria do Bois de Boulogne em Paris (em Jean-Charles Adolphe Alphand, *Les promenades de Paris*, 1867-1873).

mentos naturais. No entanto, o parque, que se tornou o lugar de encontro da alta sociedade (figura 3), ficava longe demais da zona leste da cidade, onde viviam as classes operárias. O imperador, que tinha a pretensão de proteger as classes trabalhadoras, compensou-as realizando uma segunda grande área verde, o *Bois de Vincennes* (figura 4). Os trabalhos, iniciados em 1860, levaram à realização de vários lagos guarnecidos de ilhotas e um hipódromo.

Os bairros periféricos de Paris, na época ainda em formação, passaram a contar com três parques: os dois primeiros eram completamente novos, enquanto o terceiro resultou da reforma do *Parc Monceau*, em 1861, amplamente redimensionado, preservando muitas das falsas ruínas criadas por Carmontelle no século anterior, as quais, juntamente com novos espelhos -d'água, com grandes prados ligeiramente ondulados e um esplêndido gradeado, contribuíram para formar um dos mais elegantes jardins da capital (figura 5).

Totalmente novo, o *Parc des Buttes-Chaumont*, foi implantado em torno de um penhasco, em uma área de topografia

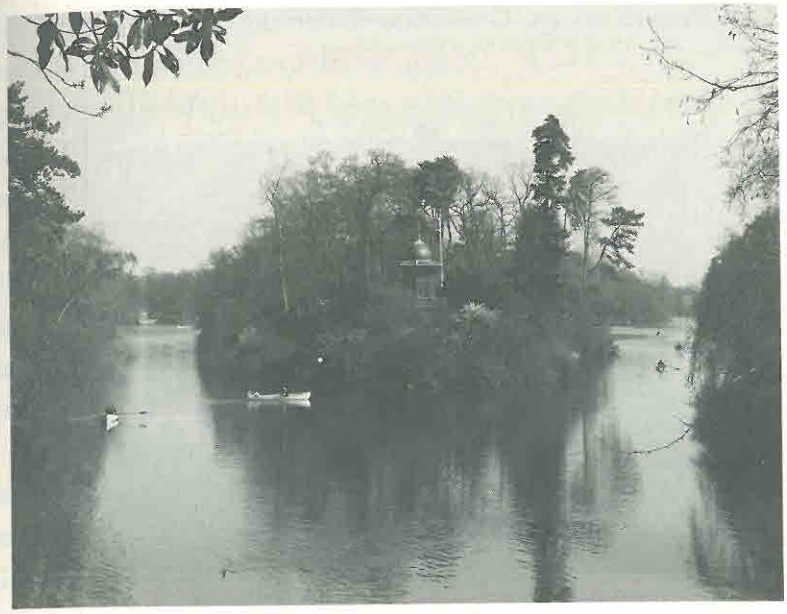


Figura 3
Paris, Bois de Boulogne. Detalhe da ilha com o pavilhão realizado para o imperador Napoleão III.

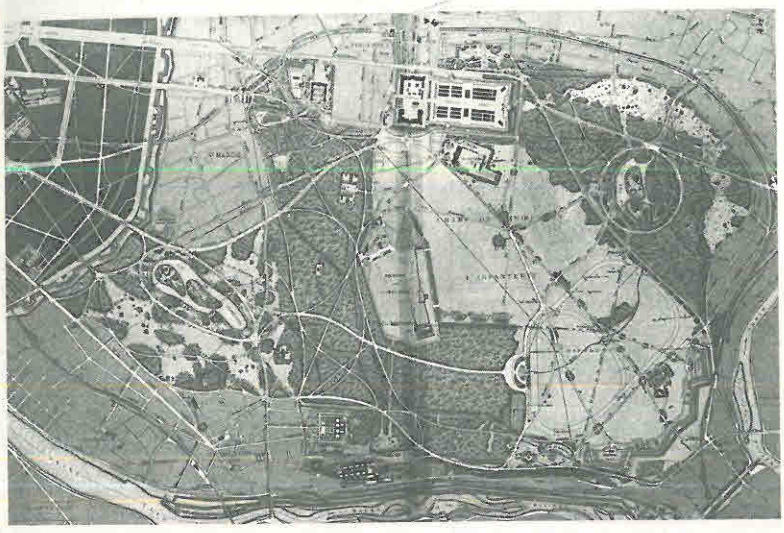


Figura 4
Planimetria do Bois de Vincennes em Paris (em Jean-Charles Adolphe Alphand, *Les promenades de Paris*, 1867-1873).

irregular, na periferia nordeste da cidade (figura 6). Os trabalhos foram iniciados em 1864 e concluídos em 1867, ano em que Paris abrigou a Exposição Universal, foi então que o jardim surgiu em toda sua beleza agreste e singular, com suas rochas íngremes, lago anular e pontes arrojadas. A implantação do espaço verde se

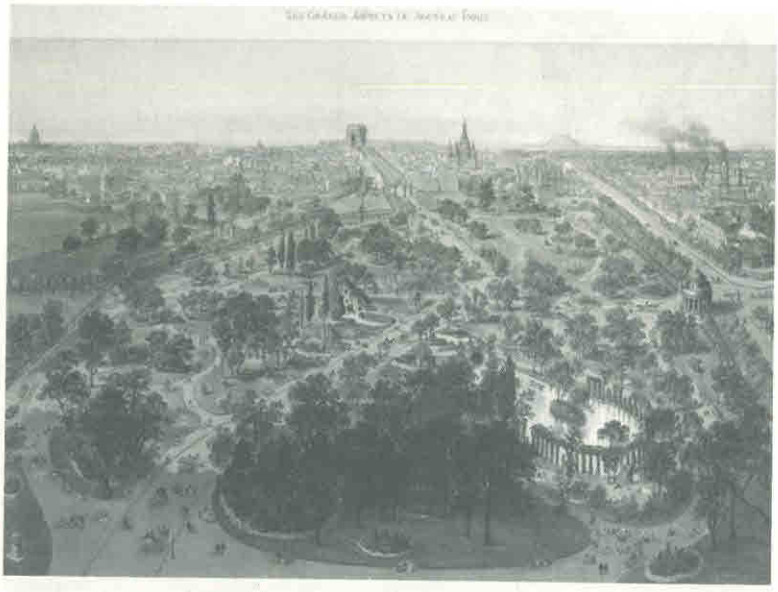


Figura 5
Philippe Benoist, *Parc Monceau*, litografia, c. 1865.

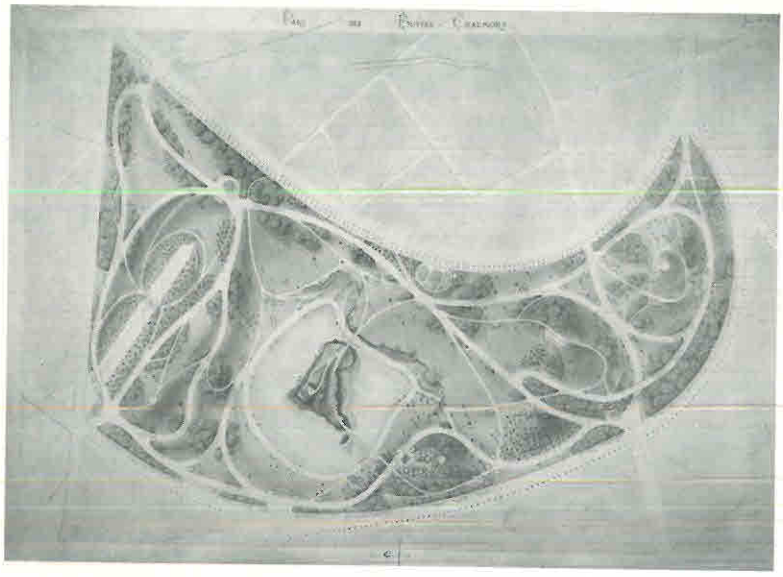


Figura 6.
Jean-Charles-Adolphe Alphand, *Planimetria do parque de Buttes-Chaumont em Paris*, desenho, c. 1870.

deu em torno do imponente contraforte calcário, tornado ainda mais pitoresco por um minucioso trabalho de modelagem de seu perfil, e no topo do qual foi colocado um pequeno templo-belveder dominando a cena. Em torno desse outeiro transformado em ilha, estendia-se um lago inteiramente artificial, bordejado,

por sua vez, por um caminho de veículos. O lago era alimentado por um riacho que brotava de uma cascata, em meio a admirável gruta artificial adornada de falsas estalactites e grande profusão de extravagantes protuberâncias. A água era bombeada dali para ser distribuída aos diversos córregos que desciam dos relevos, como num sistema de irrigação. Duas pontes arrojadas, uma tradicional de alvenaria, mas altíssima, e outra suspensa por longos tirantes de aço, davam acesso à ilha e contribuíam para enriquecer o cenário extremamente pitoresco que, de cada ponto, oferecia novas e surpreendentes vistas (figura 7).

O próprio Haussmann foi obrigado a admitir que seu protegido Alphand talvez tivesse exagerado na busca de efeitos românticos, mas o parque de Buttes-Chaumont representou uma das mais elevadas criações da arte dos jardins no século XIX, no qual o virtuosismo técnico e a fantasia se misturaram, dando vida a um jardim paisagístico urbano de admirável eficácia.

Uma réplica dele, o *Parc Montsouris*, foi realizada a partir de 1867 nos novos bairros da zona sul: na parte em que se aplaina

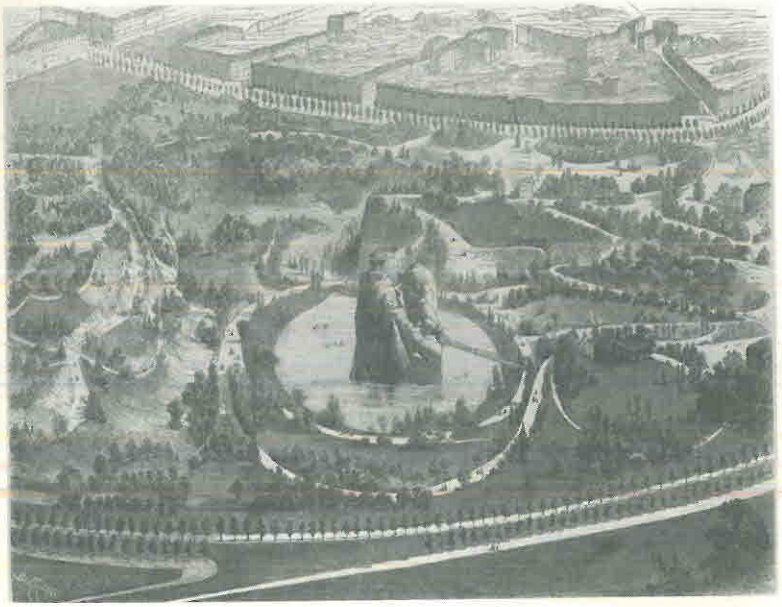


Figura 7
Parque de Buttes-Chaumont em Paris, litografia, c. 1870. Vista a voo de pássaro.

a encosta de uma suave colina foi escavado um lago, alimentado por um riacho que descia de uma pequena cascata artificial entre as rochas. A rede de conexões era muito articulada, como em todos os parques parisienses do período: um caminho perimetral, que conectava os vários acessos, constituía um passeio panorâmico, amplo o suficiente para poder ser percorrido durante as caminhadas dominicais das famílias, enquanto uma rede de trilhas de menores dimensões atravessava toda a área.

No compacto tecido urbano da cidade histórica, foram introduzidos pequenos jardins, chamados *squares*, termo derivado do inglês, os quais propiciavam um respiro ao denso espaço edificado. Foram executados dezessete *squares* na cidade velha e sete nas zonas suburbanas, quase todos compostos como pequenos jardins paisagísticos, com extensões relvadas, rochas, pequenos espelhos-d'água em torno dos quais circulavam os caminhos e paisagens em miniatura, formando salas de visita frescas e úteis à cidade (figura 8).

O último ponto do programa de criação do verde urbano foram as *arbres d'alignement*, aleias colocadas ao longo das avenidas e contornando as praças da cidade. Haussmann preocupava-se muito que as ruas fossem dotadas de cobertura verde, mesmo contra o parecer de engenheiros municipais que consideravam que as árvores, mantendo o terreno úmido, deteriorariam o revestimento das novas ruas onde, pela primeira vez, se fazia uso de asfalto.

Para sustentar o programa de enverdecimento de Paris, Alphand organizou um verdadeiro exército, de operários e jardineiros, encarregado da tarefa de plantar e manter as espécies vegetais. Com a finalidade de obter resultados imediatos, também foram transplantados para os espaços urbanos espécimes já perfeitamente adultos, transferidos dos bosques da região por meio de veículos apropriados, concebidos por Barillet-Deschamps, que permitiam transportar o exemplar em posição vertical, com o torrão da raiz inteiro (figura 9).

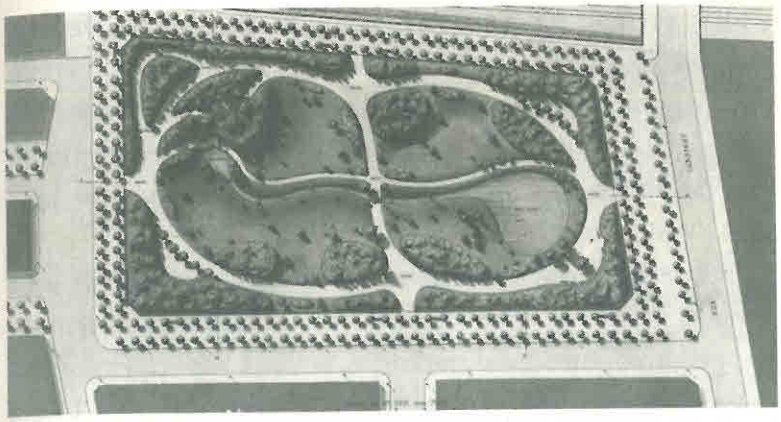


Figura 8
Planimetria do *square des Batignolles* em Paris (em *Jean-Charles Adolphe Alphand, Les promenades de Paris*, 1867-1873).

Figura 9
Paris, árvore sendo transportada para o local de transplante em um dos veículos criados por Barillet-Deschamps. Fotografia de c. 1889.

As árvores utilizadas tinham características precisas: deviam crescer rapidamente, oferecer sombra abundante, apresentar um aspecto compacto e grande resistência às doenças. A escolha recaiu sobre os olmos, castanheiras-da-índia, plátanos

e tílias, preferidos porque na época eram dificilmente afetados por patologias específicas. Nas ruas mais estreitas, onde se exigia um menor desenvolvimento da copa, foram usados acácias, falsos-plátanos, ailantos e até catalpas e quiris; já as *squares* foram decoradas com vegetação exótica, como bananeiras, latânias e palmeiras.

Foi de particular interesse nesses jardins a inserção de uma gama completa de artefatos padronizados e fabricados em série: gazebos, quiosques, gradeados, bancos, suportes para cartazes, pequenas fontes, proteções para troncos (figura 10). A recorrência desses elementos reforçava o sentido de unidade e, portanto, de ligação dos jardins ao sistema urbano. Ao mesmo tempo, sendo em sua maioria construídos com novos materiais como o ferro fundido, eles veiculavam uma nova imagem de modernização na cidade, espelhando assim novos sentidos na vida urbana, na qual a contemplação da natureza vinha sendo substituída pelo seu consumo. E os parques se adequavam a isso: técnicas hortícolas, efeitos compositivos, aplicações tecnológicas confluíam para construir um cenário apropriado para receber a cada vez mais apressada e distraída população metropolitana. Para definir o estilo compositivo desses jardins, nos anos seguintes à sua realização foi cunhado o termo "paisagístico moderno", evocando a fonte original de inspiração e, ao mesmo tempo, o sentido de modernidade que desejava afirmar.

Alphand também vinculou seu nome a uma iniciativa editorial de grande repercussão: entre 1867 e 1873, saíram em fascículos os dois volumes de *Les promenades de Paris*, obra que apresentava a epopeia da criação dos parques parisienses. As magníficas ilustrações, pranchas de admirável qualidade gráfica e técnica, realizadas por diversos artistas, fizeram deles um produto de arte e ao mesmo tempo um manual para os departamentos técnicos dos grandes municípios, favorecendo a vastíssima difusão da obra.

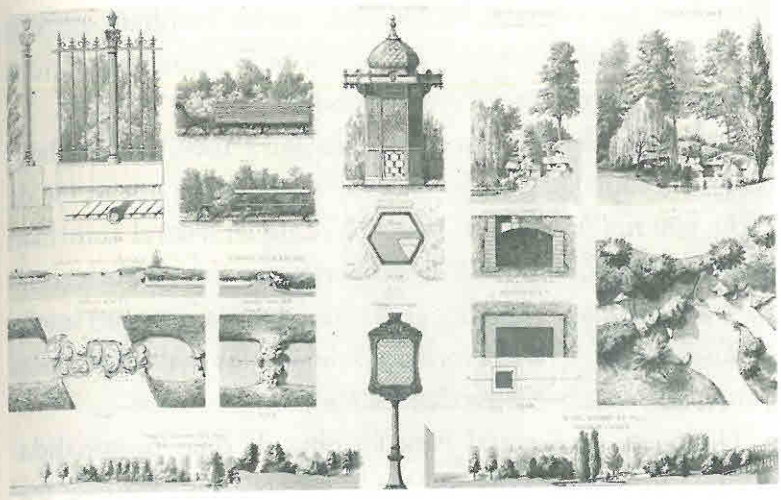


Figura 10
Elementos de mobiliário urbano no *square des Batignolles* em Paris (em *Jean-Charles Adolphe Alphand, Les promenades de Paris*, 1867-1873).

A fama das realizações parisienses impulsionou também o êxito de muitos projetistas franceses que gravitaram em torno de Alphand. Após ser jardineiro-chefe da municipalidade parisiense, Édouard François André (1840-1911) teve uma importante carreira internacional: realizou diversos parques em países da Europa e escreveu várias obras, como o significativo *Traité Général de la Composition des Parcs et Jardins*, de 1879. Do mesmo círculo profissional era Jules Charles Thays (1849-1934), que emigrou para a Argentina e foi nomeado em 1891 diretor do serviço municipal de parques de Buenos Aires. Nesse cargo, realizou um admirável sistema de parques públicos e vias arborizadas na capital argentina, que rivalizava em extensão com aquele de Paris.

Os parques de Olmsted e Vaux nos Estados Unidos

Na segunda metade do século XIX, a questão da formação dos parques públicos interessou não apenas a Europa, mas também a algumas grandes cidades dos Estados Unidos, principalmente as da costa atlântica. Estando definitivamente en-

cerrada a fase colonial, os Estados Unidos entraram em um período de grande crescimento posterior às primeiras grandes migrações em massa do Velho Mundo.

Isso aconteceu, por exemplo, com Nova York, que em meio século decuplicou sua população, alcançando, por volta de 1850, 500 mil habitantes. Em 1853, uma lei federal autorizou o município a adquirir, fora do perímetro urbano, o terreno para construir sua primeira área verde pública: foi o ato inicial da história que levaria à formação de um dos mais inovadores parques do século XIX, o *Central Park*.

O projeto do Central Park foi obra de duas personalidades que formaram uma sociedade profissional para esse trabalho: Calvert Vaux (1824-1895) e Frederick Law Olmsted (1822-1903). Vaux era um arquiteto inglês que, enquanto ainda residia em seu país, teve a sorte de conhecer Andrew Jackson Downing (1815-1852), arquiteto dinâmico, paisagista e escritor norte-americano, autor de *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, de 1841, primeira obra sobre a criação de parques publicada no Novo Mundo (figura 11). Downing tinha contribuído para formar um tipo de estilo norte-americano de jardim, pragmático e aplicável também a residências particulares de dimensões modestas, e que previa o uso de poucas plantas bem cultivadas. Do ponto de vista compositivo, ele era adepto do pitoresco, uma vez que o considerava em sintonia com a sensibilidade rústica da população norte-americana. Em 1850, Downing visitou a Inglaterra para estudar sua arquitetura da paisagem e procurar um assistente; sua escolha recaiu sobre Vaux, que o seguiu além-mar e o acompanhou em vários projetos, entre os quais os primeiros esquemas para o novo parque de Nova York.

Downing achava que aquele empreendimento era uma prova de fogo para a cultura da jovem nação e que ele deveria superar cada um dos exemplos precedentes em concepção e dimensão. A área que foi determinada para o parque media mais

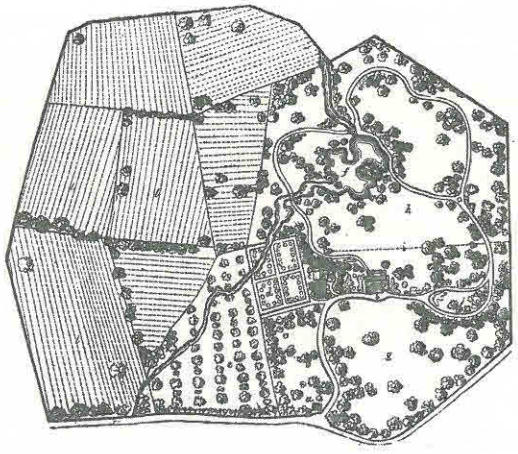


Figura 11
Planta de uma propriedade rural composta em estilo natural (em Andrew Jackson Downing, *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening*, 1841).

de 340 ha, encerrados no interior de um imenso retângulo definido pela grelha da futura expansão urbana. Nova York tinha se desenvolvido sobre a alongada ilha de Manhattan, a partir de sua extremidade sul, que foi a primeira zona de colonização. A despeito de sua denominação, o sítio do Central Park não se encontrava, na época, no coração da cidade, mas no centro da ilha de Manhattan, contornado, à exceção de sua orla sul, por construções rurais e edifícios urbanos isolados. Todavia, a localização adequada transformou aquela área periférica em um oásis natural no meio de uma cidade destinada a se desenvolver enormemente.

Com a repentina morte de Downing, Vaux passou a dirigir o escritório de projetos. Em 1857, quando o município anunciou um concurso público para o desenho do novo parque, o arquiteto decidiu ampliar suas chances de sucesso associando-se a Frederick Law Olmsted. Esse último era um personagem dinâmico e de múltpilos talentos: jornalista, administrador e agricultor, apaixonado por metodologias inovadoras. Em 1850, Olmsted visitou a Inglaterra e outros países europeus para estudar técnicas de cultivo e visitar seus jardins, e dois anos depois publicou um livro sobre essa experiência, *Walks and Talks of an American Farmer in England*. Enquanto estavam em cur-

so as operações de aquisição dos terrenos para criar o parque de Nova York, poucos meses antes do concurso, Olmsted, por seus conhecimentos e pela notoriedade alcançada, tinha sido nomeado superintendente da área verde.

O projeto, tendo Vaux se encarregado dos desenhos técnicos e Olmsted da parte hortícola e financeira, acabou vencedor, e os trabalhos de implementação começaram em 1858 (figura 12). Aproveitando a irregularidade do sítio e a presença de lagoas e de afloramentos de granito, a proposta desenvolvia-se como uma coleção de ambientes extremamente pitorescos, com quadros pastoris, além de lagos e cursos de água, bosques, vales profundos, rochas irregulares (figura 13). Para moldar essas cenas, foram necessários gigantescos movimentos de terra e plantadas mais de 4 milhões de mudas.

O principal acesso ao parque foi situado na parte sul, a que fronteava o único trecho da cidade que, em seu desenvolvimento, tinha alcançado a área verde. A partir do ângulo voltado para sudeste, foi realizada uma longa avenida linear: único elemento formal do parque, um amplo passeio arborizado por trezentos olmos-americanos em renques, conhecido como *Mall*. A avenida terminava em uma praça panorâmica, o *Bethesda Terrace*, refinado espaço para festas, com uma fonte que funcionava como ponto focal da composição, largas escadas e amplos bancos (figura 14). Diante do elegante terraço descortinava-se um dos ambientes mais agrestes do parque, um cenário romântico com um lago fechado por margens elevadas e sinuosas, densamente arborizadas; ali tinha início a parte mais pitoresca, denominada *Ramble*, "passeio ao léu". Essa área, que se apresentava como um espaço natural já existente e preservado, era completamente artificial: grandes pedras de granito tinham sido recolocadas, grupos de árvores tinham sido plantados para obstruir propositadamente as diversas vistas; construções, caminhos e pontes tinham sido desenhados com um caráter rústico, que evocava o campo (figura 15).

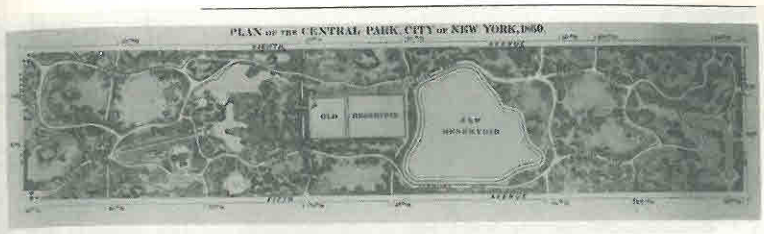


Figura 12
Planimetria do projeto do Central Park em Nova York, impresso, 1860.

Figura 13
John Bachmann, *Central Park*, 1863. A litogravura ilustra o progresso dos trabalhos de construção do parque em sua porção sul.

Figura 14
Vista do Central Park em Nova York, litogravura, c.1880.

Figura 15
Nova York, Central Park, área denominada *Ramble*. Fotografia de c. 1950.

No final do Ramble, erguia-se uma torre-mirante, exigida pelo edital do concurso, à qual Vaux deu a forma de castelo medieval, o *Belveder Castle*, construído sobre um contraforte rochoso, no ponto mais alto do parque. Do terraço era possível admirar a área do Ramble na direção sul, e, na direção norte, dois tanques irregulares, reservatórios de água da cidade, depois transformados em um grande prado elíptico. Para além do prado, foi escavada a nova reserva hídrica de Nova York, na forma de um amplo lago de contorno irregular (figura 16).

A circulação constituía um tema nodal do projeto: no parque vigorava uma total separação dos percursos para carros, cavaleiros e pedestres. Vaux e Olmsted também atentaram brilhantemente à exigência de garantir os cruzamentos da área verde, para ligar futuros bairros urbanos que se implantassem ao lado de sua longa extensão, fazendo seu traçado rebaixado, de modo a torná-lo pouco visível e facilmente transponível por meio de pontes.

Figura 16
Nova York, Central Park, porção norte. Fotografia aérea de 1933.

Apesar das críticas por causa dos custos exorbitantes, o Central Park foi um grande sucesso, seja pela alta frequentação que teve desde o início, seja porque aquela paisagem verde tão pitoresca se impôs como ícone da cidade e favoreceu o nascimento de bairros de elevada qualidade arquitetônica em suas redondezas. A experiência serviu, ademais, para consolidar, nos Estados Unidos, a figura profissional do arquiteto paisagista na qualidade de projetista dos espaços urbanos públicos. Tomando o exemplo do Central Park, a cidade de Brooklyn, então autônoma em relação a Nova York, decidiu encarregar Olmsted e Vaux da realização de um novo parque urbano, o *Prospect Park*, cujos trabalhos, atrasados por causa da guerra

civil, se iniciaram em 1865. Também nesse caso o projeto aproveitou as características do local, constituído por um terreno ondulado com presença de água. A área verde foi articulada em quatro partes principais: uma praça de ingresso, desenhada com elegante grandiosidade, um longo prado, cuja forma sinuosa fazia parecer particularmente vasto, uma área com uma paisagem pitoresca movimentada por pequenas colinas e vales e um grande lago de forma igualmente curva (figura 17). Muitas eram as analogias com o Central Park: os diversos tráfegos separados por meio de viadutos e ruas intercaladas, a zona com tratamento pitoresco colocada na parte central e os espaços formais que mediavam, nas margens, a relação com a cidade.

Os dois projetistas trabalharam juntos até 1872, quando a sociedade se desfez. Nos anos seguintes, Olmsted, que continuou a sua atividade profissional até 1895, tornou-se o mais conhecido arquiteto paisagista do país, seguindo uma filosofia projetual derivada do pitoresco, com formas irregulares, variações repentinas, elementos fortemente naturais e irregulares.

Entre as suas obras mais relevantes estava o sistema de parques de Boston, uma longa sequência de espaços abertos de várias dimensões, unidos entre si por ruas inseridas na vegetação. O projeto, que originalmente previa um cinturão verde quase anular que deveria atravessar todos os bairros periféricos, nunca foi completado. Foram, porém, realizados cinco parques maiores e uma série de corredores verdes de ligação, de acordo com um traçado contínuo que envolvia boa parte dos setores norte e oeste da cidade. Essa sequência de áreas de caráter natural, criadas com a colaboração do arquiteto paisagista Charles Eliot (1859-1897), foi denominada *Emerald Necklace*, "colar de esmeraldas", cujas pedras preciosas eram os parques de *Back Bay Fens*, *Leverett Park*, *Jamaica Park*, *Arnold Arboretum* e *Franklin Park* (figura 18).

Back Bay Fens, redesenhado a partir de 1879, não era propriamente um parque, mas antes o resultado da tentativa de

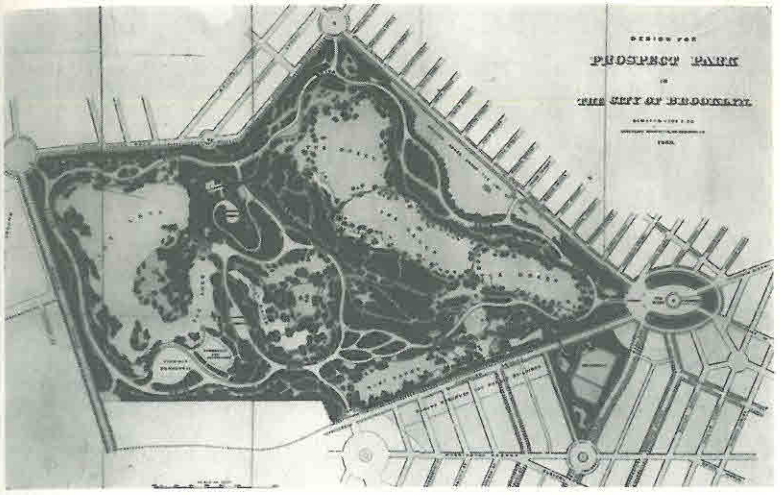


Figura 17
Planimetria do Prospect Park em Brooklyn, 1869.

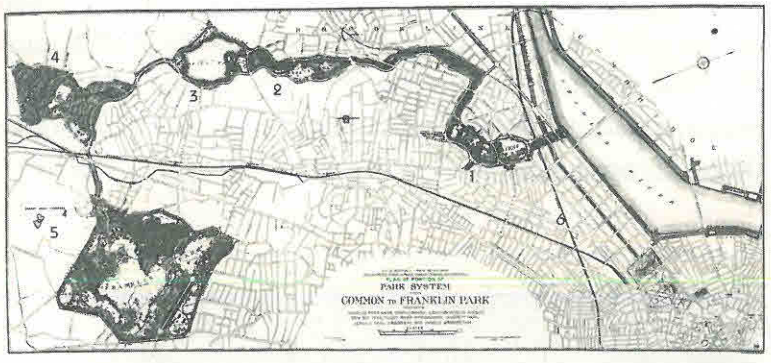


Figura 18
Frederick Law Olmsted, Planimetria do sistema verde de Boston, 1894.
1. Back Bay Fens
2. Leverett Park
3. Jamaica Park
4. Arnold Arboretum
5. Franklin Park
6. Commonwealth Avenue

sanear um ambiente de pântanos salobros e insalubres. A zona foi configurada de maneira naturalística, conferindo ao riacho que para ali convergia um novo curso em meandros, envolvendo-o com plantações informais e fazendo-o desaguar no rio vizinho. Parte do ambiente foi preparado para funcionar como área de transbordamento do curso de água, enquanto as construções e os caminhos limitaram-se apenas aos terrenos elevados. Partindo de Back Bay Fens, foi construída, em 1881, a *Riverway*, via-parque que corria no interior de uma área de caráter natural ao longo do leito do riacho que desaguava nos pântanos: ela alcançava dois parques colocados em sequência, o *Leverett Park* e o *Jamaica Park*, ambos dotados

de vastos espelhos-d'água. O sistema continuava depois com a *Arborway*, caminho adicional de grandes dimensões, completamente imerso no verde, que alcançava o *Arnold Arboretum*, sítio de colina destinado a conter a coleção científica de árvores da Universidade de Harvard. No final do longo itinerário, foi acrescentado, em 1885, o vasto *Franklin Park*, que apresentava duas partes distintas: a que se voltava para o perímetro urbano tinha um desenho mais artificial, com um grande passeio arborizado, enquanto a segunda, de maiores dimensões, era, por outro lado, um parque rural (figura 19). Por último, a área de Back Bay Fens foi ligada, por meio de uma nova e elegante via -parque, a *Commonwealth Avenue*, ao espaço verde no centro de Boston, o velho *Common*, no qual nascia então um grande jardim público (figura 20). Desse modo, partindo do coração da cidade, era possível alcançar o cenário agreste colocado em suas margens, permanecendo sempre no interior de uma faixa de verde contínua.

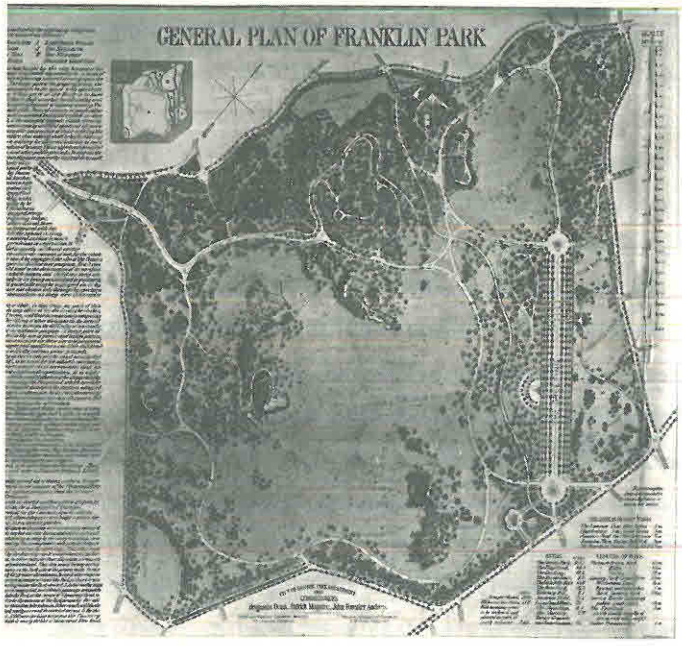


Figura 19
Planimetria do Franklin Park em Boston, impresso 1885.

Figura 20
Boston, Commonwealth Avenue.

A cidade bela

Na segunda metade do século XIX, os sistemas de parques de Paris e Boston tornaram-se modelos para as iniciativas dedicadas a combater os aspectos ambientais mais devastadores que o crescimento das cidades, a partir da Revolução Industrial, vinha produzindo. A experiência paisagística foi assim se conjugando cada vez mais à ciência da construção urbana e contribuiu para dar origem ao urbanismo moderno.

Nos Estados Unidos, entre o Oitocentos e o Novecentos, nasceu e operou o *City Beautiful Movement*, movimento de reforma nascido com a intenção de promover a melhoria estética das cidades. Foi seu promotor o arquiteto Daniel Burnham (1846-1912), que coordenou o grupo de projetistas encarregado de cuidar da realização dos pavilhões da Exposição Universal Colombiana de 1893, acontecida em Chicago. A ocasião ofereceu a possibilidade de apresentar os ideais estéticos do grupo, e o bairro da exposição ganhou contornos de uma sonhada cidade antiga, com uma sucessão de grandes edifícios, naumaquias e exuberantes espaços verdes, em um conjunto fortemente marcado pela tradição da Beaux-Arts (figura 21).

Figura 21
Chicago, vista a voo de pássaro da Exposição Colombiana, litogravura, 1893.

Esses princípios foram parcialmente aplicados no *Plano de Washington* de 1901, promovido pelo senador James McMillan com a finalidade de se fazer cumprir os objetivos delineados no projeto original para o centro da capital federal, aperfeiçoado um século antes por Pierre Charles L'Enfant (figura 22). O plano, redigido por um grupo de consultores dirigido por Burnham, previa envolver o eixo verde do *Mall* com majestosos edifícios públicos, em substituição às sub-habitações que haviam surgido ali desde então. O programa foi concluído em 1922 com a construção do Lincoln Memorial, ponto focal da grande perspectiva que tinha início na colina do Capitólio. Em 1909, Burnham e seu assistente, Edward H. Bennett (1874-1954), prepararam também um *Plano para Chicago*; o projeto incluía propostas ambiciosas demais, sobretudo para a parte que fronteia o lago Michigan, onde estavam surgindo vastos parques e edifícios monumentais.

Dentro do mesmo espírito, foi empreendido o plano da nova capital australiana, Canberra, obra do arquiteto e paisagista estadunidense Walter Burley Griffin (1876-1937). Em 1911, ele venceu o concurso internacional para planejamento da nova

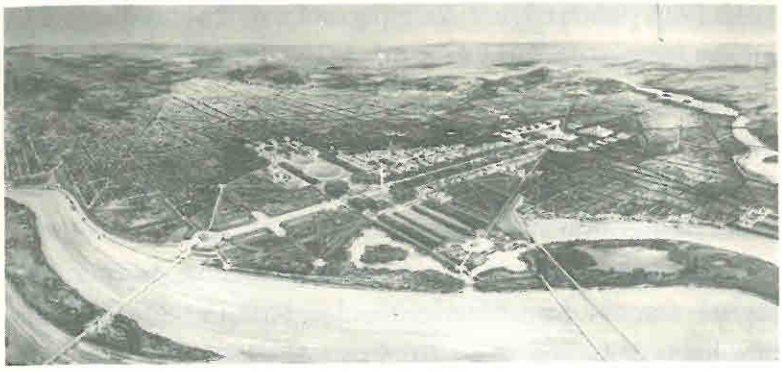


Figura 22
Vista a voo de pássaro do plano do senador McMillan para a área central de Washington, desenho, 1901.

cidade, com um projeto baseado em um sistema de vias radiais vinculadas aos acidentes paisagísticos e aos edifícios públicos.

Na mesma época, a Alemanha também começava a sentir os efeitos do desenvolvimento industrial e da consequente migração do campo para a cidade, e alguns estudiosos renovaram o panorama da ciência urbanística com trabalhos de sistematização teórica dos problemas ligados à construção da cidade. Importante pela ênfase dada às áreas verdes foi o *Der Städtebau*, rico manual publicado em 1890 pelo arquiteto Joseph Stübben (1845-1936), no qual é esboçado o conceito de plano diretor como instrumento de síntese ideológica das diretrizes operacionais da cidade. No capítulo dedicado aos parques, encontram-se formulados os primeiros padrões dimensionais inerentes à relação entre a extensão do verde e a frequência de usuários, princípio que começava a fazer parte da política urbanística alemã e que levou à elaboração de um sistema de parâmetros para definir *a priori* as relações quantitativas a serem instauradas entre os componentes do processo de formação urbana. Reportando-se à experiência dos sistemas de parques americanos, Stübben propunha que as cidades colocassem como objetivo a continuidade ambiental com a área rural.

O arquiteto Friedrich (Fritz) Wilhelm Schumacher (1869-1947) também se inspirou nas ideias de Olmsted quando, com o plano de desenvolvimento da cidade de Colônia, redigido nos anos

1922-1923, decidiu deixar aos espaços naturais a metade da área urbana, propondo envolver a cidade em dois sistemas de anéis verdes dispostos em correspondência aos sistemas de fortificações históricas e ligá-los a faixas radiais de vegetação, que, a partir do cinturão arborizado mais interno, avançassem em direção às zonas paisagísticas, aos pastos e às fazendas (figura 23).

Entre os admiradores dos parques de Boston, estava o paisagista francês Jean-Claude Nicolas Forestier (1861-1930), que havia feito seu aprendizado profissional com Alphand, sucedendo-o na gestão municipal do verde público parisiense. Extremamente empenhado no debate cultural a propósito da transformação de Paris, ele imaginou eixos verdes inspirados tanto nos *boulevards* de sua cidade quanto nas *parkways* norte-americanas. Sugeriu a realização de vias-parques radiais, que alcançassem o centro da cidade a partir do ambiente natural, ligando em seu trajeto jardins de diversas dimensões; em 1906, Forestier publicou essas reflexões em uma pequena obra, *Grandes villes et systèmes de parcs*.

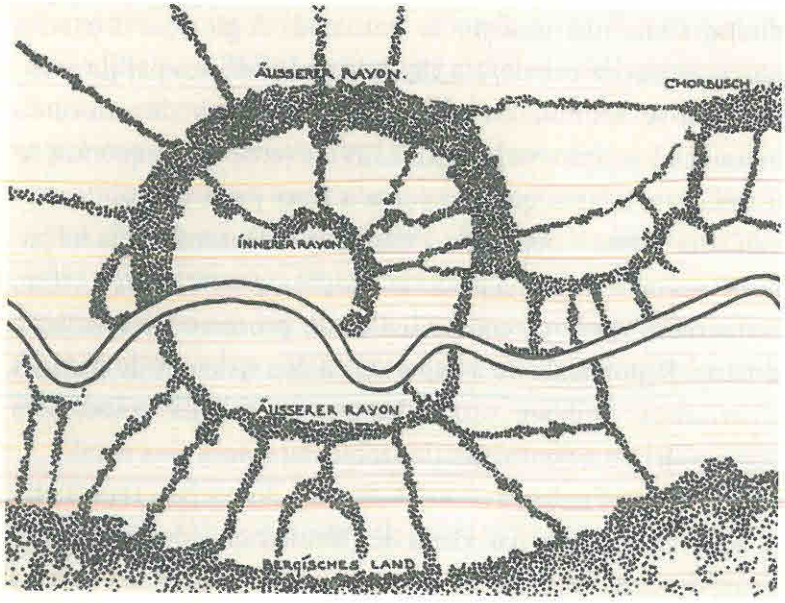


Figura 23
Fritz Schumacher, *Diagrama do sistema verde de Colônia*, 1922-1923.

Contudo, não foi na França que Forestier pôde experimentar as próprias ideias de integração dos espaços verdes com a paisagem urbana. Nos primeiros anos da década de 1910, ele apresentou propostas para dotar as cidades do Marrocos de um sistema verde. Em 1923, desenhou o plano de embelezamento e ampliação da cidade de Buenos Aires e, posteriormente, entre 1925 e 1930, realizou para Havana um admirável sistema de grandes avenidas-jardim e parques públicos que circundavam o perímetro da cidade histórica (figura 24).

A *garden city*

Se todo o mundo ocidental foi envolvido por um clima de crítica às cidades existentes, foi na Grã-Bretanha, a primeira nação a experimentar a atroz degradação das estruturas urbanas ligada à implantação das indústrias, que se propuseram as hipóteses de reforma mais concretas. Para a construção de cenários de possíveis alternativas, contribuíram componentes diversos dos campos cultural e empresarial: personagens como

Figura 24
Havana, Passeio do Prado, avenida perimetral da cidade histórica projetada por Jean-Claude Nicolas Forestier, 1925-1930.

William Morris (1834-1869) e John Ruskin (1819-1900), que tiveram tanta influência sobre a sociedade e o gosto do século XIX, exaltaram a busca de um ambiente de vida mais belo e saudável; movimentos antiurbanos, contrários à industrialização, expressaram toda a sua nostalgia pelo tempo antigo e, por meio da publicação de folhetos e obras literárias, elogiaram as virtudes do mundo tradicional agropastoril; industriais filantropos construíram vilarejos salubres para os trabalhadores de suas indústrias.

As condições degradantes e anti-higiênicas das cidades industriais realmente impeliram alguns grandes empreendedores a tentar remédios práticos. Em 1853, Titus Salt criou a aldeia de *Saltaire* às margens do rio Aire, em Yorkshire, para alojar os trabalhadores de sua manufatura têxtil. Em 1880, os irmãos Cadbury decidiram deslocar sua fábrica de chocolate do centro de Birmingham para uma zona rural e criaram *Bournville*, vilarejo para os dependentes que compreendia casas com horta, espaços abertos e equipamentos coletivos. Em 1887, os irmãos Lever, proprietários de um estabelecimento que produzia sabão, construíram perto de Liverpool o vilarejo de *Port Sunlight*, com uma vasta extensão de jardins públicos e amplos blocos residenciais isolados por hortas (figura 25).

De acordo com essas primeiras experiências, emergiu o movimento da *garden city*, "cidade-jardim", que defendia o modelo de um centro urbano repleto de verde. Quem deu concretude a essa busca por um ambiente urbano ideal para a vida cotidiana, transformando-a em uma filosofia, que inspira novos assentamentos, foi Ebenezer Howard (1850-1928), com seu livro *Tomorrow: A Peaceful Path to Real Reform*, publicado em 1898, mais conhecido na edição de 1902 com o título *Garden Cities of To-morrow*. Howard reuniu em seu texto sugestões de origem filantrópica, socialista, liberal, propondo uma cidade de baixa densidade edilícia, com uma presença planejada de espaços verdes: uma forma de assentamento na qual os modos de or-

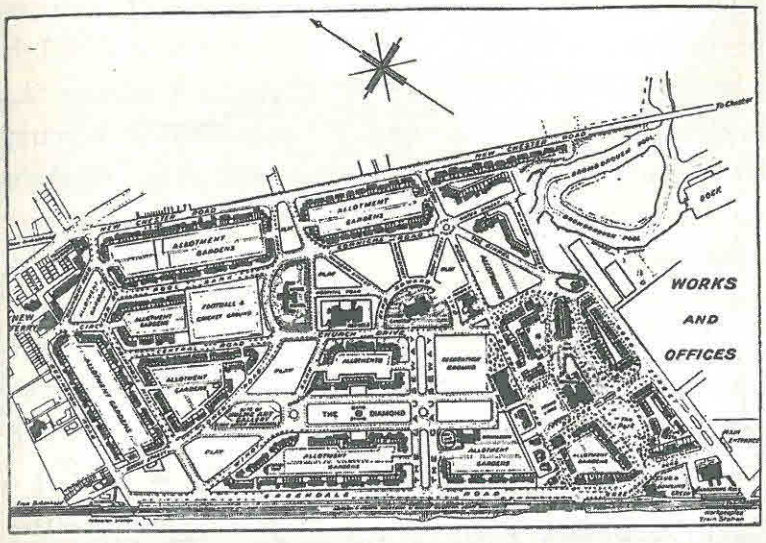
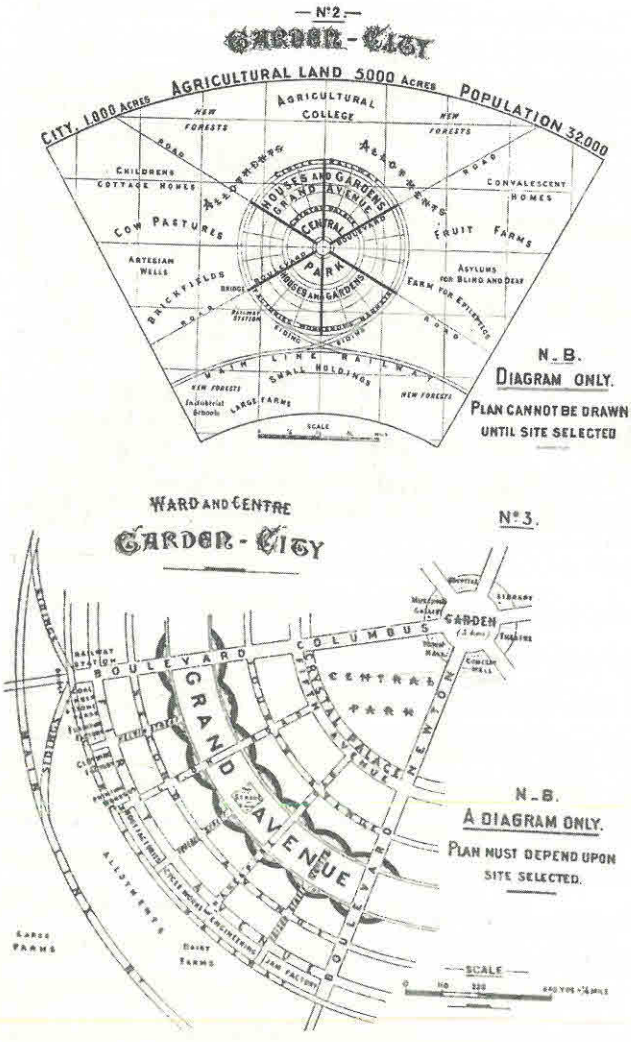


Figura 25
Planimetria de Port Sunlight, 1887.

ganização do urbanismo oitocentista se combinavam com uma nova atenção para com o zoneamento das destinações funcionais de cada área. Em seu livro, o pensador propôs, sob a forma de diagramas, uma implantação urbana originada do casamento ideal entre cidade e campo, articulada por sucessivos setores concêntricos e destinada a abrigar não mais que 35 mil habitantes (figuras 26 e 27). Os edifícios administrativos, o teatro, a biblioteca, eram colocados em um parque central, em torno do qual corria uma galeria envidraçada que reunia as funções comerciais e servia de passeio coberto. Em seguida, vinham as áreas residenciais, atravessadas por uma faixa verde de jardins. Fora delas encontravam-se os setores de serviço, ocupados por indústrias, depósitos e comércio. Um anel ferroviário circundava essa última zona e, juntamente com uma faixa de hortas e fazendas que media cinco vezes a dimensão territorial da zona urbanizada, funcionava como limite intransponível para a edificação. Graças à presença do parque central, dos jardins, do grande cinturão de verde agrícola, os residentes da *garden city* constituiriam a vanguarda de novas gerações destinadas a viver em um ambiente urbano que, como escrevia Howard, teria



Figuras 26 e 27
Diagramas da implantação urbana da Garden City (em Ebenezer Howard, *Garden Cities of To-Morrow*, 1902).

combinado "todas as vantagens da mais energética e ativa vida urbana, com toda a beleza e o prazer do campo" (*Garden Cities of To-morrow*).

Para divulgar o ideário da cidade-jardim lançado por Howard, foi criada em 1899 uma associação voluntária denominada Garden Cities Association, na qual tomou forma uma iniciativa empresarial voltada para a realização de um assenta-

mento urbano exemplar. Depois da escolha do local, ao norte de Londres, começaram, em 1903, as aquisições de terreno e no ano seguinte foi iniciada a realização da futura *Letchworth*, a primeira cidade-jardim. O projeto foi elaborado pelos arquitetos Barry Parker (1867-1947) e Raymond Unwin (1863-1940), que conjugaram as indicações teóricas de Howard com os ensinamentos do urbanista vienense Camillo Sitte (1843-1903) sobre as modalidades com as quais criar um ambiente urbano variado e pitoresco (figuras 28 e 29). Nascia, assim, um assentamento de marcante identidade, obtida pela atenção ao desenho urbano, com sequências de pequenas praças verdejantes.

Depois das dificuldades econômicas iniciais, a cidadezinha cresceu com certa rapidez, atingindo 10 mil habitantes em 1919. Apesar das diferenças igualmente relevantes em relação ao esquema de Howard – como as dimensões modestas ou a ferrovia que a cortava em duas partes, em vez de formar um anel –, os projetistas conseguiram criar uma zona verde central para os serviços públicos, áreas residenciais e industriais imersas no verde e um sistema de circulação que fazia amplo uso de percursos fechados em *cul-de-sac*, de forma a limitar o tráfego nas zonas residenciais.

Em 1905, o mesmo escritório profissional foi encarregado de projetar um grande bairro-jardim em Hampstead, na periferia da metrópole londrina, com a consultoria do arquiteto Edwin Lutyens (1869-1944). Além da pitoresca configuração do local, deve-se a Unwin também o desenho de conjunto das residências com pátio que abraçam espaços verdes comuns (figura 30). O relativo sucesso das primeiras experiências levou à realização de um terceiro experimento de cidade-jardim em *Welwyn*. Menor do que Letchworth, a nova iniciativa, ao menos, respondia melhor a algumas das recomendações de Howard: apresentava um centro formado por praças e vias -parque, ladeado por distritos residenciais e industriais e todo circundado por um anel de terrenos agrícolas.

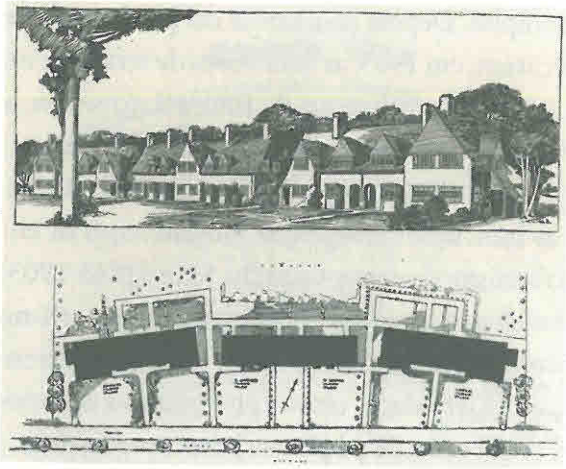


Figura 28
Cidade-jardim de Letchworth, grupo de *cottages* com disposição côncava (em Raymond Unwin, *Town Planning in Practice*, 1909).

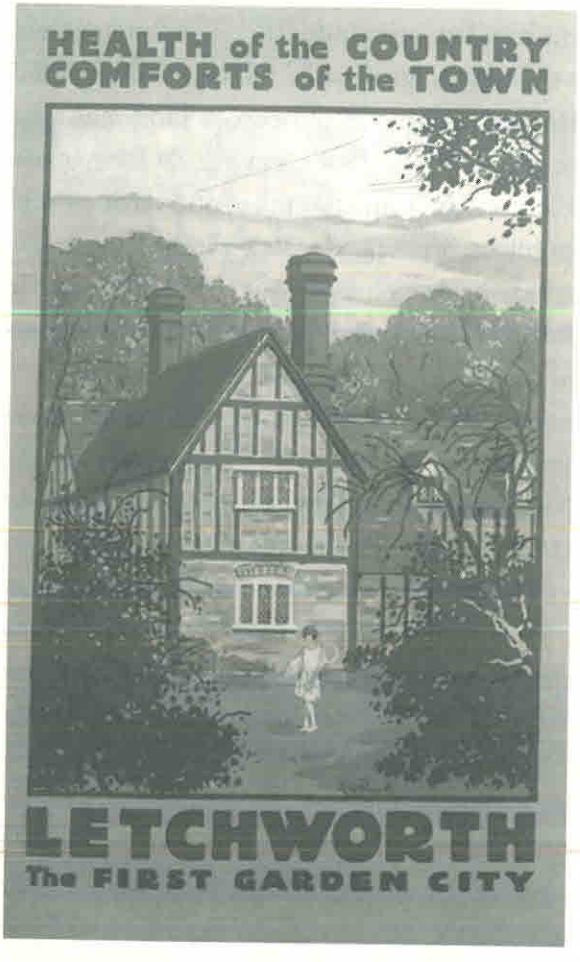


Figura 29
Cartaz publicitário para a cidade-jardim de Lechtworth, 1925.

Figura 30
Casas de tamanho médio no bairro-jardim de Hampstead (em Raymond Unwin, *Town Planning in Practice*, 1909).

Em 1909, com a publicação de *Town Planning in Practice*, de Unwin, os princípios aperfeiçoados nas experiências de Letchworth e Hampstead foram apresentados por meio de uma ampla gama de soluções projetuais para a criação de cidades-jardim. A obra era, de fato, um verdadeiro manual de urbanismo, ou melhor, de composição urbana, no qual o autor, além de se inspirar em um vasto repertório de casos históricos, evocava a recente realização das cidades-jardim, para propor métodos através dos quais poderiam se difundir espaços verdes pelas cidades. Das experiências já realizadas surgiu um catálogo de tipologias para o projeto de ruas, praças e avenidas arborizadas e para o aperfeiçoamento das configurações morfológicas dos tecidos residenciais.

A obra *Town Planning in Practice* obteve uma favorável acolhida internacional e contribuiu para difundir a ideia da cidade-jardim, mas ao mesmo tempo prenunciou a sua readequação. A dimensão utópica do programa howardiano começou de fato a declinar à medida que tomava corpo um sistema de princípios práticos, através de planos de expansão urbana e de regulamentos edilícios para os novos bairros residenciais. Enquanto se enfrentavam dificuldades para iniciar a construção de novas cidades, foi sobretudo por meio dos bair-

ros-jardim periféricos que o modelo da *garden city* se difundiu, encontrando apreciadores ideologicamente bastante distantes: desde municípios progressistas que rumavam para a criação de moradias populares salubres e até empresários arrojados que se apoderaram da ideia a fim de construir casas atraentes para uma clientela mais exigente. A cidade-jardim transformou-se em periferia-jardim e o termo *garden city* passou a designar agradáveis bairros suburbanos de baixa densidade para a burguesia ou para as classes populares. A ideia teve sucesso, mas perdeu o caráter de alternativa radical com que Howard havia sonhado (figura 31).

Figura 31
Théodor Clément, esboço de cartaz publicitário para a cidade-jardim de Vésinet, 1927.

A cidade-jardim na Europa

Em toda a Europa foram realizados inúmeros bairros-jardim após a Primeira Guerra Mundial, tanto para reconstruir setores urbanos danificados quanto para responder à carência de moradias.

Em Roma, a partir de 1920, foram edificadas duas novas áreas residenciais em meio ao verde: a área popular da *Garbatella*, cujo núcleo inicial foi iniciado pelo Instituto de Casas Populares, e a área de maiores dimensões, denominada *cidade-jardim Aniene* (figura 32). Essa última era destinada à classe média e foi erguida no quadrante leste do município, a certa distância da cidade, em uma zona rural demarcada pelos

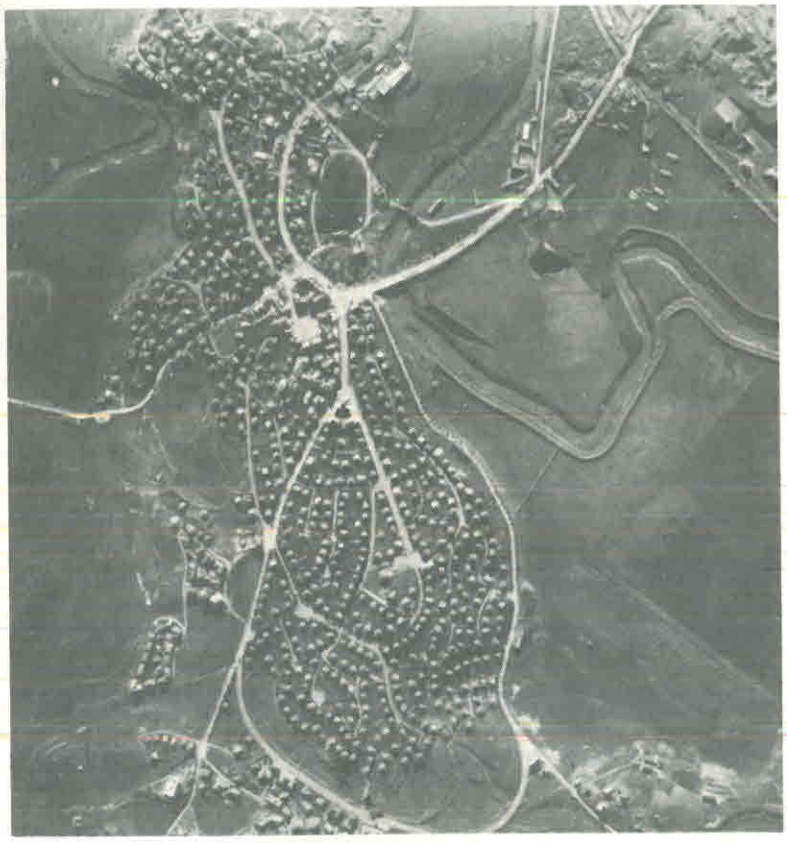


Figura 32
Roma, cidade-jardim Aniene. Vista aérea, c.1930.

meandros do rio Aniene. O plano urbanístico do bairro, que ocupa uma superfície de 150 ha, foi redigido com a consultoria do arquiteto e urbanista Gustavo Giovannoni (1873-1947) e baseava-se explicitamente nos princípios de Howard, quer na intenção de dar vida a um assentamento autônomo, quer na baixa densidade e no uso de tipos de edificação de dimensões modestas, predominantemente pequenas residências ajardinadas. Atenção especial foi dedicada ao desenho dos traçados viários, rico em desenvolvimentos curvilíneos adaptados à topografia, com uma rede de ruas sinuosas destinada a criar um cenário pitoresco de alta qualidade ambiental.

Entre as interpretações mais fantasiosas de bairro-jardim está o *Parque Güell* (1900-1914) em Barcelona, ambiente fortemente marcado pela excepcional personalidade artística do projetista Antoni Gaudí i Cornet (1852-1926). O complexo foi encomendado por Eusebi Güell i Bacigalupi (1846-1918), industrial do ramo têxtil e pertencente à família economicamente mais influente da Catalunha. Na época, o empresário já havia mostrado suas inclinações anglófilas, mandando erguer a Colònia Güell, vilarejo situado nas proximidades de sua manufatura e destinado a alojar o conjunto de operários, inspirado na experiência de Port Sunlight.

O Parque Güell foi uma iniciativa empresarial que pretendeu dar à classe média alta de Barcelona a possibilidade de residir em meio ao verde, em um pequeno bairro urbano com toda a infraestrutura. O projeto previa a realização de cerca de sessenta moradias, mas de todo o complexo só foram construídos o grande parque, algumas instalações comuns e poucas das casas previstas.

Na intervenção, Gaudí aplicou um programa icônico, de inspiração religiosa, que se baseava na identificação do sítio de colinas com um lugar místico. Para concretizar esse objetivo, o arquiteto usou os materiais naturais presentes no local, dando forma a uma paisagem antiga e sagrada, cheia de ambientes

curiosos e elevada à condição de arte pela maestria e criatividade de seu autor e à sublime habilidade dos artesãos que ali trabalharam.

A entrada do parque se faz pelo ingresso monumental definido por um grande portão ladeado por dois edifícios de formas bizarras. Ultrapassando-o, há um vestíbulo rico em esculturas simbólicas, seguido de uma ampla escadaria que leva ao mercado sustentado por uma floresta de monumentais colunas dóricas (figuras 33 e 34). Sobre a cobertura dessa área, há uma vasta praça, imaginada como espaço teatral debruçado sobre a paisagem, voltada para os ritos sociais e delimitada por um banco serpentiforme revestido de cerâmica.

O sistema de circulação era constituído por uma ampla via carroçável e por caminhos de pedestres em separado; a primeira foi realizada como uma longa avenida curvilínea que, nos pontos mais íngremes, corre sobre viadutos feitos de alvenaria muito rústica ao longo da encosta da colina, de modo a dramatizar os elementos da inóspita paisagem (figura 35). O plano urbanístico, não realizado, previa que às áreas verdes fosse destinada a metade da superfície total, que as residências se erguessem nas zonas mais ensolaradas e que os lotes para edi-

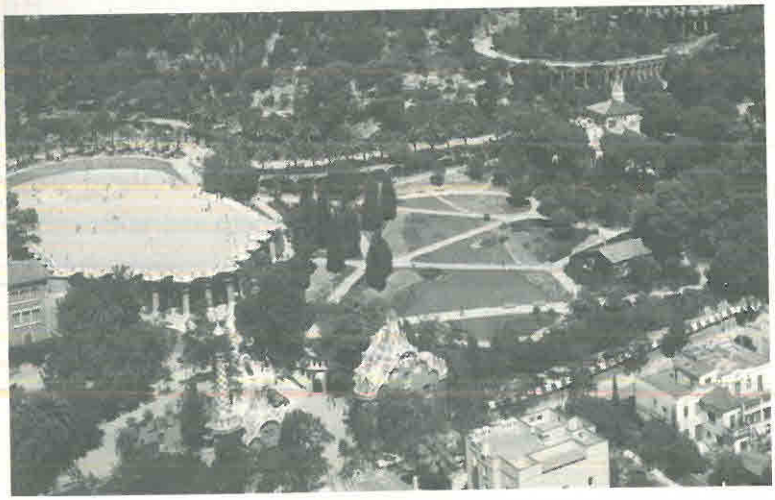


Figura 33
Antoni Gaudí, Parque Güell, Barcelona, 1914. À esquerda, praça elevada; à direita, viaduto que sustenta o caminho carroçável.

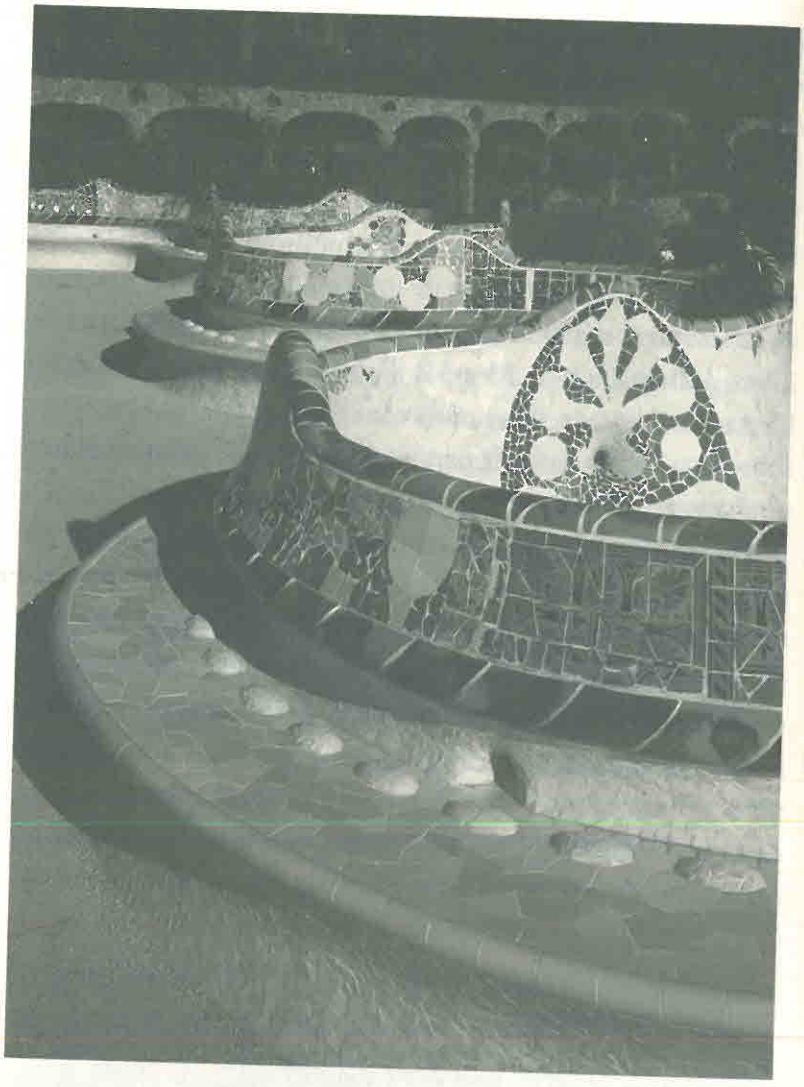


Figura 34
Antoni Gaudí, Parque Güell, Barcelona. Praça elevada.

ficação tivessem uma conformação triangular, de tal modo que os edifícos situados à frente não obstruíssem a vista da cidade àqueles colocados nas faixas internas.

Se os bairros-jardim até aqui citados eram destinados a um público abastado, igualmente numerosas foram as iniciativas voltadas para as classes populares, amplamente promovidas, sobretudo, por associações e municípios do centro-norte da Europa.

Figura 35
Antoni Gaudí, Parque Güell, Barcelona. Alameda carroçável.

Na Bélgica, em 1919, foi constituída a *Société Nationale des Logements à Bon Marché*, que coordenava os empreendimentos das cooperativas para a realização de cidades-jardim. Entre os muitos bairros construídos, permanecem de particular interesse aqueles projetados por Antoine Pompe (1873-1980) e Fernand Bodson (1877-1966), como a cidade-jardim *Batavia* (1919) e *Kapelleveld* (1922), nas quais se empregaram técnicas construtivas pré-fabricadas (figura 36).

Nos anos 1920, o município de Amsterdã realizou uma série de *tuindorp*, "vilarejos-jardim", na periferia norte da cidade. Entre eles, estava o bairro *Nieuwendam* (1924-1927), construído por iniciativa conjunta do município e de cooperativas de operários a partir do projeto de Berend Boeyinga (1886-1969). O vilarejo era constituído por casas unifamiliares predominantemente em conjuntos habitacionais, de tipologia muito simples e uniforme, que se erguiam em torno de uma artéria central verde e de uma praça-jardim que reúne ao seu redor as infraestruturas coletivas (figura 37).

Em sua difusão, o ideal da *garden city*, ainda que referente a formas mais pragmáticas, reuniu-se a outras iniciativas de reforma do ambiente urbano: foi o que aconteceu na Alemanha,

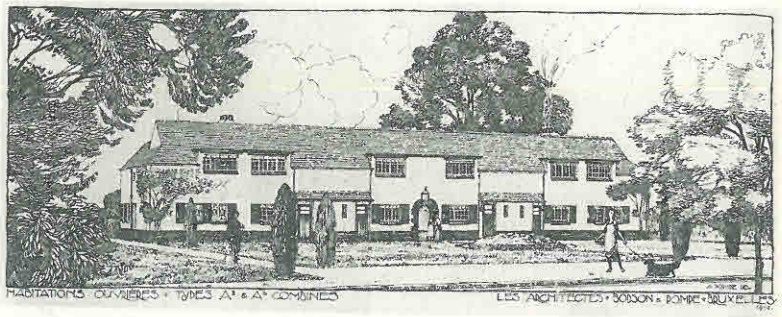


Figura 36
Antoine Pompe e Fernand Bodson, *Vista frontal do projeto de moradias operárias na cidade-jardim Batavia em Roulers*, 1919.

Figura 37
Norte de Amsterdã, vilarejo-jardim Nieuwendam. Fotografia de c.1929.

onde encontraram lugar, nos novos bairros, amplas zonas para horta. Essa forma de verde, ainda hoje muito difundida nas cidades alemãs, tinha tido origem na metade do século XIX, quando o médico higienista Daniel Schreber (1808-1864), afirmando o valor edificante do trabalho junto à natureza, propôs a criação de conjuntos de hortas-jardim a serem implantados em terrenos públicos colocados à disposição das famílias que não dispunham de um espaço verde próprio. Surgiram chácaras urbanas verdes divididas em uma miríade de pequenos jardins, cada um dos quais confiado a uma família. A ideia conjugava aspectos higiênicos, econômicos e pedagógicos. Mas, na instabilidade econômica que marcou as primeiras décadas do século XX, essas hortas também foram vistas como uma possibilidade real de assegurar a autossuficiência alimentar do núcleo fami-

liar e, por isso, tiveram grande difusão não apenas na Alemanha, onde eram habitualmente chamadas *Schrebergärten*, mas também na França e na Bélgica.

Na Alemanha, um grande defensor da difusão dos úteis espaços verdes nas cidades foi Leberecht Migge (1881-1935), arquiteto paisagista e teórico que, em 1919, publicou o *Manifesto Verde*, um *pamphlet* no qual atacava a decadência urbana produzida pela civilização industrial e burguesa. Como antídoto, Migge defendia a reformulação física e moral da cidade através do retorno ao cultivo da terra e da transformação da forma urbana em *Stadtland*, "cidade-campo". Difundidos amplamente através da Europa, a pacata racionalidade da cidade-jardim, promovida por Howard, e o idealismo tendencialmente individualista, implícito nos bairros de *cottage*, foram derrubados por uma atitude radical, de reformulação do sistema ético e econômico por meio da introdução da natureza no ambiente construído.

Nos anos da República de Weimar, Migge dedicou-se ao projeto de infraestruturas verdes de muitos bairros-jardim, em colaboração com os arquitetos que deram vida à arquitetura funcionalista dos *Neue Bauen*. Entre 1924 e 1926, em Zelle, ele planejou, juntamente com Otto Haesler (1880-1962), o complexo de jardins e hortas da *Siedlung Georgsgarten*. Em Frankfurt, trabalhou com Ernst May (1886-1970) na padronização das hortas das *Siedlungen Praunheim* (1926-1929) e *Römerstadt* (1928-1930): ali, faixas de verde contínuas, constituídas principalmente por hortas familiares, penetravam entre as 1.220 moradias dispostas em longos blocos e parcialmente pré-fabricadas, criando uma paisagem de trabalho em comum na natureza que reiterava o sentido de forte socialização expresso por esses bairros (figura 38). Em Berlim, Migge colaborou com Bruno Taut (1880-1938) na construção do bairro residencial *Onkel Toms Hütte* em Zahlendorf (1926-1931), situado em uma área de bosques; do *complexo Carl Legien* (1928-1930),

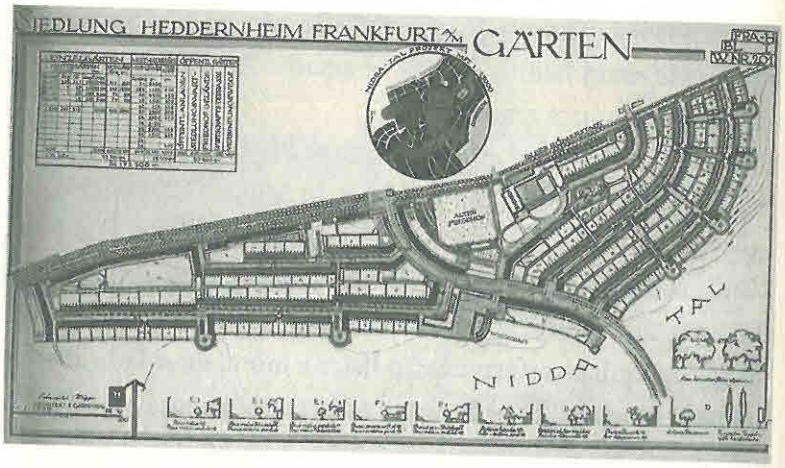


Figura 38
Leberecht Migge, Planimetria dos jardins da Siedlung Römerstadt em Fankfurt, 1927.

no qual as hortas conformavam os longos pátios dos edifícios de vários andares; da *cidade-jardim Berlin-Britz* (1925-1930), na qual o edifício residencial central, em forma de ferradura, encerra um grande espaço verde, com hortas em seu perímetro, além de um prado arborizado e um espelho-d'água em seu centro (figura 39).

A ideia de introduzir porções de natureza na cidade também seduziu os regimes totalitários europeus, que aí viram oportunidades de propaganda política. Na Alemanha, durante os anos do governo do III Reich, o Estado promoveu a criação de bairros-jardim com a presença de hortas, como parte de sua ideologia, dedicada a enfatizar a ligação com o solo pátrio. Nesse modelo inspiraram-se os planos de expansão urbana, como os projetos das novas cidades monumentais que deveriam ser erguidas nas regiões ocupadas, mas que o regime não teve tempo de realizar (figura 40).

Muito mais eficazes foram as experiências testadas na Itália, no contexto da política agrária de Mussolini e, em particular, do saneamento da pantanosa planície Pontina, com a construção de cinco cidades novas, que serviam de manifesto para uma imagem de eficiência que o fascismo buscava estabelecer. Pela atenção ambiental na feitura do projeto, destacou-se a cidade

Figura 39
Berlim, cidade-jardim Berlin-Britz. Vista aérea.

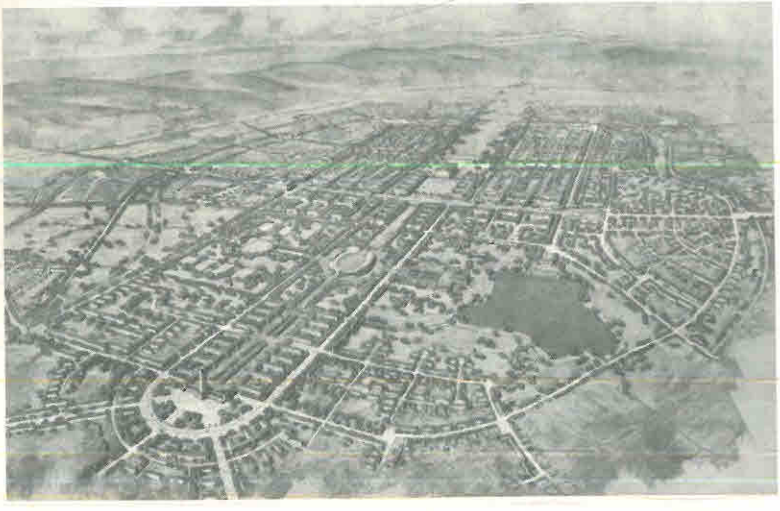


Figura 40
Herbert Rimpl, *Projeto da cidade industrial Hermann Göring*, 1939.

de *Sabaudia*, erguida em um local de grande beleza natural, nas proximidades da costa do mar Tirreno, após um concurso lançado em 1933 e que teve como vencedores quatro jovens arquitetos: Gino Cancellotti (1896-1987), Eugenio Montuori (1907-1982), Luigi Piccinato (1899-1983) e Alfredo Scalpelli

(1898-1966). O centro urbano foi implantado no limite entre a zona já drenada e loteada e a área na qual havia sido mantida a cobertura original de bosques da faixa úmida próxima à costa ambiente que em 1934 passou a fazer parte da área protegida pelo Parque Nacional do Circeo (figura 41).

O desenho da cidade, simples e eficaz, estrutura-se como justaposição entre a limpidez da arquitetura e o extraordinário cenário natural que abraça o perímetro urbano: o lago, a magnífica vegetação de bosques e, mais ao longe, a costa e o monte Circeo. Faixas verdes, divididas por plantações geométricas de pinheiros e palmeiras, interrompem a parte edificada, ligando a paisagem urbana ao entorno e instaurando, assim, uma relação emocional entre a economia de meios dos espaços projetados e a resplandecente exuberância do ambiente mediterrânico.

A cidade-jardim nos Estados Unidos

Nos Estados Unidos, a criação de bairros-jardim, geralmente como iniciativas de empreendedores privados, precedeu

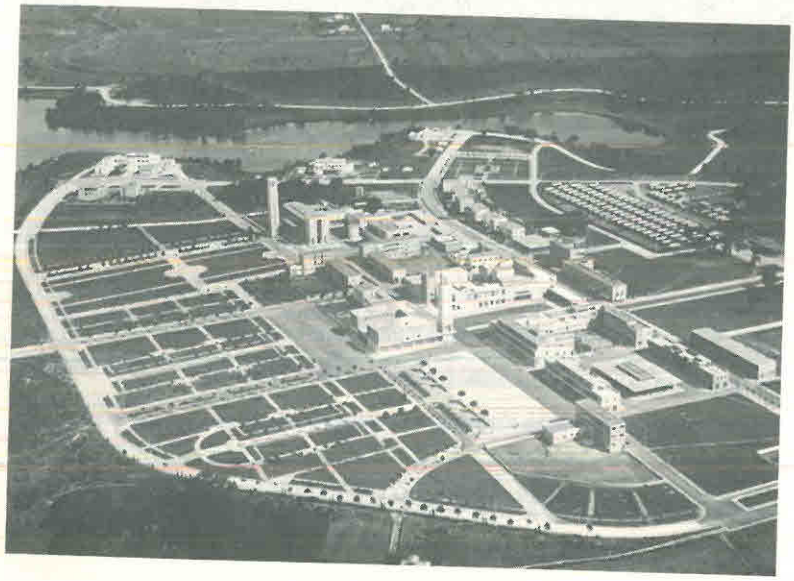


Figura 41
Sabaudia. Vista aérea, 1938.

a experiência europeia e, já no século XIX, beneficiou-se da contribuição criativa dos primeiros profissionais que atuavam no novo campo da arquitetura da paisagem. Um exemplo pioneiro foi o bairro de *Riverside*, perto de Chicago, ideado por um empreendedor particular, Emery E. Childs, o qual, voltando-se para o mercado de potenciais clientes urbanos, mandou construir um vilarejo suburbano de caráter bucólico; o plano urbanístico foi confiado, em 1869, a Frederick Law Olmsted e Calvert Vaux, já famosos pelo grande sucesso obtido com a criação do Central Park de Nova York (figura 42). Com a intenção de suscitar um espírito de contemplação e plácida tranquilidade, além de evitar o trânsito comercial de passagem, a planta geral foi concebida como um intrincado traçado viário baseado em linhas curvas, sem cantos vivos, com amplos espaços abertos entre as residências, todas dotadas de jardim.

Foi preciso aguardar os anos 1920 para que se fizessem sentir as influências diretas das ideias de Howard e das técnicas de construção urbana de Unwin e Parker, Nessa ocasião, dois arquitetos de Nova York, Clarence Stein (1882-1975) e Henry Wright (1878-1936), realizaram para a sociedade City Housing Corporation primeiramente o bairro-jardim de *Sunnyside Gardens* (1924-1928) em Long Island, no estado de Nova York, e depois, em Nova Jersey, uma verdadeira cidade-jardim, *Radburn* (1927-1929). A crise econômica não permitiu concluir três núcleos desse último conjunto urbano; contudo, a parte realizada distinguiu-se pela presença de um parque dotado de infraestrutura e por um esquema de circulação que segregava o tráfego de pedestres e veicular, com vias de serviço que levavam os automóveis diretamente à fachada dos fundos de cada casa unifamiliar (figura 43). Radburn tornou-se, assim, o modelo de uma cidade-jardim adequada à época do automóvel e constituiu o precedente direto de alguns assentamentos experimentais realizados na década seguinte.

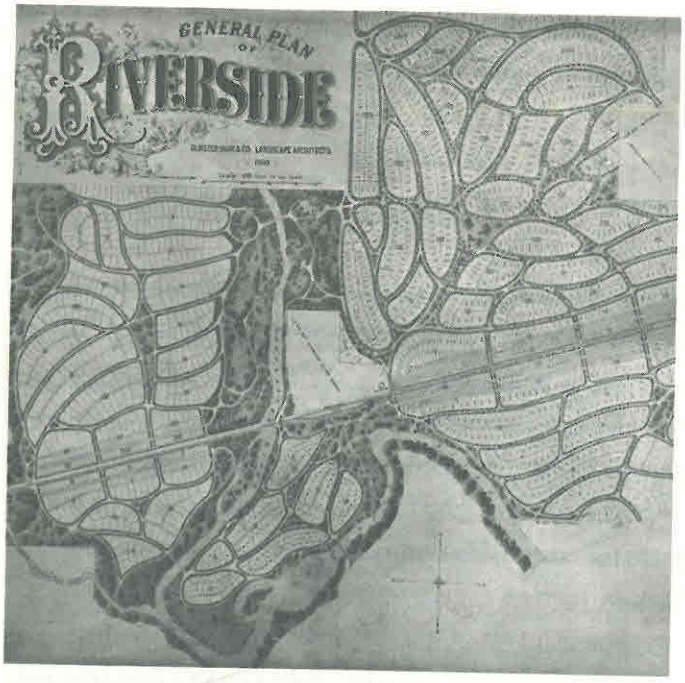


Figura 42
Frederick Law Olmsted e Calvert Vaux, *Plano urbanístico do bairro Riverside no entorno de Chicago*, litogravura, 1869.

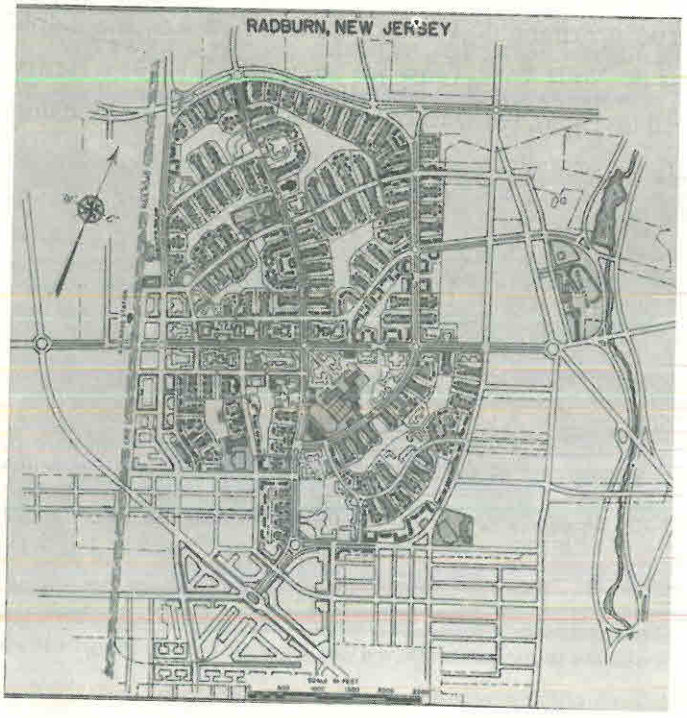


Figura 43
Clarence Stein e Henry Wright, *Plano urbanístico de Radburn*, 1927.

Após o desastre do mercado das bolsas de 1929, teve início nos Estados Unidos um período de recessão econômica que produziu uma elevada taxa de desemprego. No quadro das políticas iniciadas durante a presidência de Franklin D. Roosevelt para combater a falta de trabalho e favorecer a construção de moradias para a população empobrecida, deu-se vida à criação de algumas novas cidadezinhas. Acompanhando sua execução estava a agência federal Resettlement Administration, criada em 1935 com a tarefa de reabilitar as áreas rurais, as quais tinham sido atingidas não apenas pela crise financeira, mas principalmente por uma gravíssima seca que havia arruinado o tecido produtivo e social de regiões agrícolas inteiras do país. Nesse quadro foi planejada a construção de 25 novos assentamentos, dos quais apenas três foram efetivamente concluídos: *Greenbelt* em Maryland, *Greenhills* em Ohio e *Greendale* em Wisconsin. O objetivo era que cada núcleo abrigasse cerca de 10 mil habitantes em comunidades essencialmente agrícolas e autossuficientes; os esquemas urbanísticos baseavam-se na ideia da cidade-jardim, com vias de pedestres, grande presença de verde e cinturões de fazendas em torno do núcleo habitacional.

A primeira a ser realizada e a mais inovadora do ponto de vista da estrutura foi Greenbelt: construída entre 1935 e 1937 sobre terrenos integralmente adquiridos pelo governo federal, continha cerca de novecentas moradias, das quais trezentas dispunham de jardim próprio (figura 44). Quem elaborou o projeto de Greenbelt foi o urbanista Hale Walker e os arquitetos Reginald J. Wadsworth (1885-1981) e Douglas D. Ellington (1886-1960). O local selecionado para a edificação era um platô em meia-lua, situado em uma área de suaves colinas, cuja conformação inspirou o traçado urbanístico. À área residencial foi dada a forma de uma longa faixa recurvada, em forma de feijão, contornada por um circuito viário contínuo, enquanto as instalações públicas, constituídas pelo edifício cívico que

Figura 44
Greenbelt, vista aérea do centro em construção, c.1937.

continha o centro comercial, as escolas, o teatro e a piscina, foram colocadas na zona aberta central e distribuídas entre a vegetação (figura 45). Uma rede de vias de pedestres, predominantemente com direção radial, enervava a estrutura; em torno do núcleo urbano foi preservado um cinturão de áreas agrícolas e de bosques que continham, ainda, um lago artificial.

Mais que às ideias de Howard, é a uma forma de verdadeiro "desurbanismo" que se referia a proposta quase contemporânea de Frank Lloyd Wright (1869-1959) para *Broadacre City* (1931-1935), cidade ideal difusa, e mesmo diluída no ambiente agrário (figura 46). Por meio dessa cidade, o arquiteto celebrava a liberdade individual do homem norte-americano, mas ao mesmo tempo preocupava-se com a descentralização como força capaz de melhorar as condições de vida. Wright identificou na difusão do automóvel, das comunicações radiofônicas e telefônicas e da energia elétrica uma possibilidade concreta de redistribuir a população urbana no território, pelo menos nos Estados Unidos, onde a abundância de terrenos tornava teoricamente possível viver em aglomerados urbanos de baixíssima densidade.

Figura 45
Greenbelt, projeto do centro comercial, desenho, c.1935.

Figura 46
Frank Lloyd Wright, Broadacre City, maquete de madeira, 1934-1935.

O arquiteto definiu, então, uma proposta utópica de cidade difusa para 1.400 famílias, alojadas em casas unifamiliares espalhadas na paisagem rural; distantes entre si, as moradias

eram ligadas por uma rede viária regular, que ligava as residências às instalações coletivas, também essas espalhadas pelo ambiente agrário e natural. Essa ideia de uma nova centuriação para modernos colonos motorizados não levou a realizações práticas, mas certamente dotou de conteúdo projetual uma prática de urbanização rarefeita, destinada a marcar fortemente toda a paisagem norte-americana.

A era dos grandes parques

A difusão de novas práticas médicas e higiênicas, a crítica do fenômeno metropolitano, a busca de uma superação do conflito entre cidade e campo levaram ao nascimento, na Alemanha, de um tipo de parque urbano que era a expressão do uso coletivo, e não de ideais de beleza abstratos.

Recriando as condições do meio natural que a vida urbana tendia a negar, o novo parque desejava oferecer-se como lugar em que a população pudesse encontrar a sociabilidade e o sentido de suas origens, no contato físico com a inexaurível vitalidade da natureza. Surgiu então o espaço verde dotado de infraestrutura que foi denominado *Volkspark*, "parque do povo", concebido para favorecer a higiene de massa, ligada à prática esportiva e recreativa ao ar livre, e concomitantemente ser um lugar de autoexposição coletiva.

Nas cidades alemãs, já na primeira década do século XX, mas com um incremento consistente nos anos que se seguiram à Primeira Guerra Mundial, implantou-se um número impressionante de espaços verdes desse tipo. Eram lugares de socialização por meio da participação nos ritos do jogo e na ginástica e, ao mesmo tempo, espaços em que se evocava o sentimento de unidade com o ambiente, expresso por grandes concentrações de natureza: plantaram-se, de fato, verdadeiros bosques urbanos com o objetivo de despertar, até no cidadão mais apático,

as lembranças ancestrais das selvas originais. Sob o aspecto do perfil compositivo e estético, os parques eram sóbrios: prevalecia uma implantação racional, feita de linhas retas, vastas superfícies relvadas para caminhar, setores aquáticos que serviam de balneário coletivo, encostas naturais ou artificiais sobre as quais praticar os esportes de inverno. Os espaços eram desenhados com arvoredos próprios da região, sem concessões ao exotismo; preferiam-se as associações de carvalhos e coníferas típicas do ambiente alemão, bem como as grandes extensões de relva circundadas por massas de bosques, de modo a evocar a paisagem continental, marcada pela alternância de bosques e campos.

Em 1906, em Frankfurt, foi realizado, a partir de um projeto de Carl Heicke (1862-1938), o *Ostpark*, parque de conformação triangular, cujas fronteiras eram delimitadas por uma densa vegetação de fuste elevado, que isolava uma grande superfície relvada com um tanque de água. Poucos anos depois, foi construído em Berlim o *Schillerpark* (1909-1913), a partir do projeto de Friedrich Bauer (1872-1937), e, em Colônia, o *Vorgebirgspark* (1909-1911), desenhado por Fritz Encke (1861-1925); em ambos os parques, a identidade compositiva era igualmente gerada por vastos campos circundados em sua totalidade por densos maciços de árvores (figura 47).

Exemplo que permitiu expor o novo estilo do jardim popular foi o grande parque de Hamburgo, o *Stadtpark*, imponente conjunto verde projetado por Fritz Schumacher (na época, era diretor de obras do município) e Friedrich Sperbe, os quais venceram o concurso aberto em 1908. A área verde foi realizada nas duas décadas seguintes (figura 48).

A artéria central do parque conectava uma sucessão de elementos relevantes: ao edifício de acesso, que continha um restaurante e os escritórios administrativos, seguiam-se um terraço retangular e o lago, o *Grosser See*, grande tanque de forma regular, marcada por dois semicírculos simétricos (figura 49). Além do lago, havia um espaço aberto, circundado

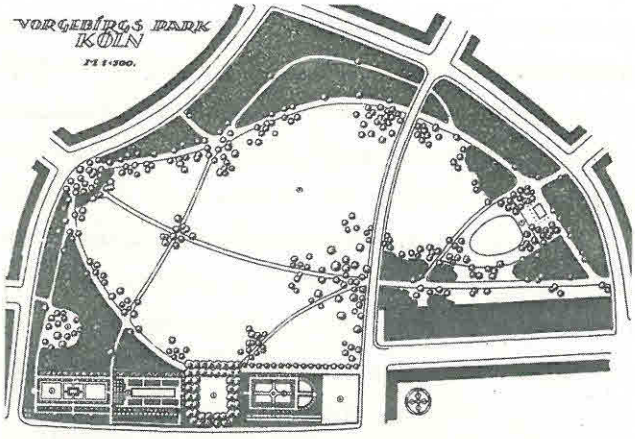


Figura 47
Fritz Encke, *Planimetria do Vorgebirgspark em Colônia*, 1911.

Figura 48
Fritz Schumacher e Friedrich Sperbe, *Planimetria do Stadtpark em Hamburgo*, 1908-1925.

Figura 49
Hamburgo, Stadtpark. Vista aérea da zona do Grosser See, 1932.

por arvoredos, o prado do povo, que ia diminuindo progressivamente até enquadrar, em seu final, uma torre-observatório. Atrás dela, encontrava-se o estádio, cuja geometria fechava a área verde. Lateralmente a essa sequência organizada, havia um campo de atletismo, uma piscina para natação, um caminho equestre, vários jardins formais, uma cavalariça-modelo; todos os elementos eram dispostos com certa liberdade, porém definidos como espaços arquitetônicos fechados por massas de vegetação. A composição geral baseava-se, portanto, na ideia de constituir clareiras regulares delimitadas por cortinas arbóreas de alto fuste, ligadas entre si por eixos perspécticos menores, em uma trama contínua e hierarquicamente organizada.

Durante o breve período da República de Weimar, os parques se enriqueceram ainda mais de equipamentos públicos. Erwin Barth (1880-1933) criou, para o município de Berlim, primeiramente o *Volkspark Jungfernheide* (1920-1923) e, a seguir, o *Volkspark Rehberge* (1926-1929). O primeiro, inspirado explicitamente no modelo compositivo do parque de Hamburgo, era constituído por um bosque no qual se abriam duas clareiras de linhas geométricas compósitas: a mais ampla abrigava um grande tanque, uma área para jogo de bola e um imenso prado, enquanto na zona arborizada circunstante encontravam-se um teatro e uma biblioteca. Na clareira menor, foram dispostos um estádio e um viveiro-escola. O segundo parque se sobressaía pela variedade de instalações, com campos de atletismo, quadras de tênis, espaços de areia para crianças, uma piscina infantil, um laguinho, uma pista de patinação, uma de dança e uma área de hortas-jardim (figura 50).

Da experiência dos *Volkspark*, aliada às ideias sobre a racionalização do ambiente urbano que circulavam entre os arquitetos modernos, nasceu o *Amsterdamse Bos*, o "Bosque de Amsterdã", a mais ambiciosa tentativa europeia, na primeira metade do século XX, de criar um parque público em escala regional. O empreendimento teve início em 1928, quando o

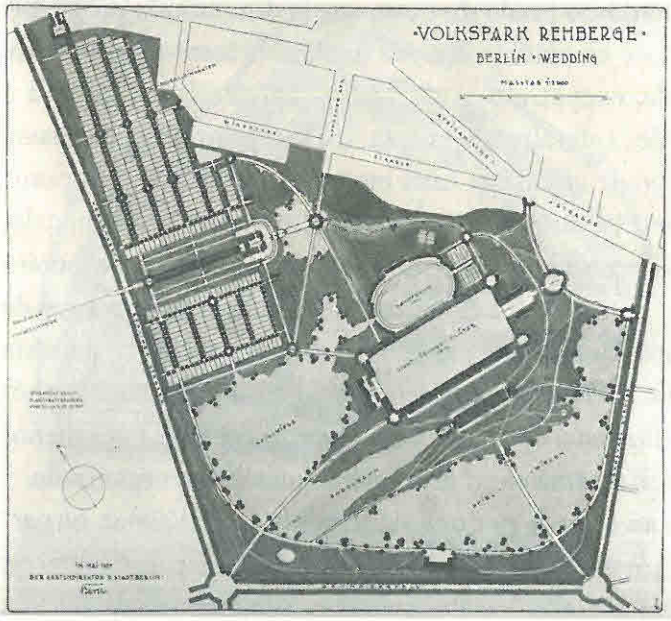


Figura 50
Erwin Barth, *Planimetria do Volkspark Rehberge em Berlim-Wedding*, 1927.

município de Amsterdã, na previsão da expansão da cidade, decidiu implantar uma área recreativa em forma de bosque. Para definir suas características, foi criado um grupo de estudo interdisciplinar que, em 1931, publicou um guia detalhadíssimo e elaborado dos trabalhos a serem empreendidos nos 900 ha que haviam sido destinados ao parque. Depois foi nomeada uma comissão encarregada de redigir o projeto, da qual faziam parte os arquitetos Jacoba Mulder (1900-1988) e Cornelis van Eesteren (1897-1988). Esse último comandava, na época, a redação do novo plano diretor geral da cidade, e o Amsterdamse Bos constituiu seu primeiro ato de redesenho urbano (figura 52).

Os trabalhos iniciaram-se em 1934. Os problemas apresentados pelo local – um pôlder, área abaixo do nível do mar – eram desafiadores. Primeiramente foi escavado um tanque para canoagem, para o qual confluía todo o sistema de drenagem, e, com a terra extraída, ergueu-se uma pequena colina artificial. A escolha dos arvoredos foi feita levando-se em conta a constituição de um ecossistema autossuficiente, com poucas

exigências de manutenção. Um terço da superfície foi plantada com uma centena de espécies arbóreas diferentes: nas faixas externas foram utilizados como elementos de quebra-vento freixos, choupos, salgueiros e pilriteiros, junto com espécies de desenvolvimento mais baixo. Em todo o parque foram plantados carvalhos, tílias, faias, bétulas, falsos-plátanos, choupos e amieiros. Para suprir a grande demanda de material vegetal, também foi preparado na porção sul do bosque um gigantesco viveiro de mudas (figura 51).

A vizinhança com a cidade, e sobretudo a localização baricêntrica em uma região densamente povoada, deixava pressupor que o número de visitantes diários, nos dias de verão, oscilaria entre 70 mil e 100 mil. Por isso, o parque foi planejado em função da frequentação. Ao longo da principal rua de coligação com o centro urbano foram colocadas as instalações mais visitadas: uma pequena doca para embarcações esportivas, o lago para esportes de vela e remo, o campo para apresentações equestres com as cavalariças, um picadeiro coberto e uma série de campos de futebol, hóquei e críquete. Na artéria central, marcada por um sistema de espelhos-d'água, foram situados os serviços de afluência mais eventual: o teatro ao ar livre, os restaurantes, outros campos de jogo. No interior das partes mais densamente cobertas de bosques foram colocadas as áreas para tomar sol ou descansar, enquanto o setor sul foi reservado às atividades menos ligadas à recreação cotidiana: o *camping*, o albergue da juventude, o arboreto e o grande viveiro.

Um papel central teve também a rede de caminhos, subdivididos em modalidades de fruição e tipo de revestimento. As trilhas de pedestres, as ciclovias, os caminhos equestres, os intrincados canais que podiam ser percorridos de canoa criavam a matriz de um desenho funcional que potencializava o desenvolvimento dos espaços verdes. Os caminhos, que corriam em separado ao atravessarem as massas cobertas de bosques,

Figura 51
Amsterdã, área do Amsterdamse Bos. Vista aérea, c.1955.

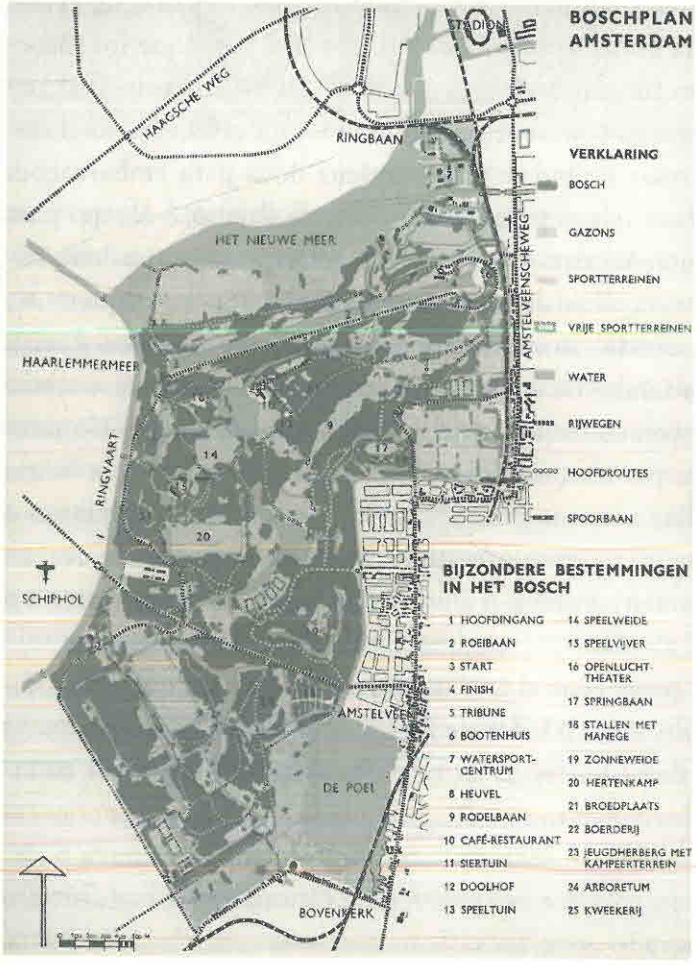


Figura 52
Planimetria geral do Amsterdamse Bos.

confluíam para cruzamentos comuns nos campos abertos e nas imediações das instalações esportivas.

A topografia do Amsterdamse Bos não apresenta variações altimétricas, com exceção da colina artificial, que serve de arquibancada do teatro ao ar livre. Apesar disso, o parque oferece uma grande variedade de paisagens mediante a consolidação das zonas de bosque, que, alternando-se com extensões de prados e com espelhos-d'água, produziram efeitos plenamente naturais e uma renovação contínua do cenário ambiental.

A Ville Verte de Le Corbusier

Se as primeiras décadas do século XX presenciaram, ainda que de forma suavizada, a consolidação da ideia de cidade-jardim proposta por Ebenezer Howard, quem apresentou formas mais radicais de integração do verde com o cenário urbano foi o arquiteto de origem suíça, Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), mais conhecido pelo pseudônimo de Le Corbusier. Figura de vanguarda responsável por uma total redefinição do ambiente urbano, embora tendo partido das teorias de Howard, desenvolveu uma concepção de cidade distante da forma harmoniosa com a qual o teórico inglês havia abordado a questão ao diluir entre parques e jardins a densidade dos centros urbanos.

"Sol, espaço e árvores, eu os considerei materiais fundamentais para a criação urbanística" (*Quand les cathédrales étaient blanches*). Em Le Corbusier, foi constante a atenção à natureza como universo de formas das quais extrair inspiração para o ato de projetar, mas o papel desempenhado pelo arquiteto suíço na arquitetura da paisagem torna-se seminal quando se observa o conjunto de suas elaborações voltadas para o organismo urbano. De fato, nenhum projetista do século XX soube, como ele, repensar a função do verde nos núcleos habi-

tacionais, concebendo os elementos naturais como estratégia de reinvenção do ambiente urbano.

A partir da década de 1920, enquanto os bairros-jardim iam se espalhando pela Europa, Le Corbusier mostrou-se convencido de que a solução para a crise da cidade impunha um pacto entre arquitetura e natureza de uma dimensão bem diversa em relação àquela proposta pelos conjuntos verdejantes de casinhas que vinham surgindo nas periferias. Em 1922, ele aperfeiçoou a proposta para uma *Ville Contemporaine* destinada a abrigar 3 milhões de habitantes, uma cidade na qual as formas regulares da arquitetura emergiam de uma superfície verde contínua, com as feições de um jardim paisagístico densamente arborizado, sulcado por uma rede de vias expressas elevadas, e bem afastadas das moradias, que ligavam o centro, marcado por arranha-céus de 200 m de altura, às diversas zonas funcionais (figura 53). O verde, insinuando-se entre os edifícios, era o elemento de relação das partes urbanas e construía uma nova unidade ambiental sob o signo da natureza na cidade. Em 1925, Le Corbusier descreveu em um texto aquela magnífica paisagem:

> Entramos na cidade atravessando o jardim à inglesa. O automóvel veloz percorre a pista elevada: sugestiva corrida entre os arranha-céus [...] Ali surge o centro cheio de gente, em meio ao ar puro e à paz, e os ruídos se atenuam sob a densa folhagem das plantas. A caótica Nova York é superada. Surge, na luz, uma cidade moderna. (*Os três estabelecimentos humanos*)

Na metade da década, com o *Plan Voisin*, Le Corbusier pensou sua cidade imersa na natureza em meio ao conjunto histórico de Paris, substituindo um amplo setor central da cidade, na margem direita do Sena, por um bairro composto de acordo com os princípios da *Ville Contemporaine* enunciados em 1922. Posteriormente, Le Corbusier desenvolveu essas reflexões em

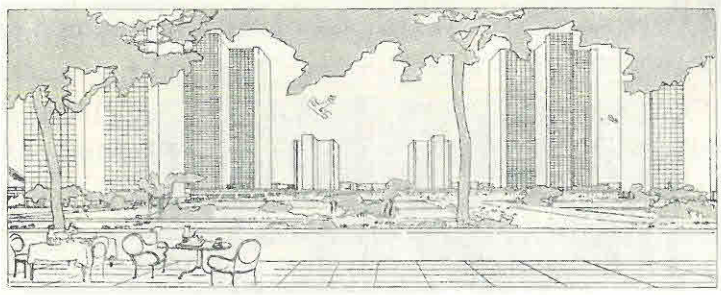


Figura 53
Le Corbusier, *Projeto de Ville Contemporaine*, vista da área central, 1922 (em Le Corbusier, *Oeuvre complète 1910-1929*, 1937).

outros projetos, entre os quais o apresentado em 1930 por ocasião do III Ciam (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), em Bruxelas. Tratava-se de uma nova cidade ideal, a *Ville Radieuse*, "Cidade Radiante", proposta de assentamento de alta concentração habitacional e com grande presença de espaços abertos e naturais (figura 54). A área construída ultrapassava pouco mais de um décimo da área total, e a cota zero, à disposição dos pedestres, era totalmente percorrível em todos os sentidos. Nas pranchas do projeto, lia-se o *slogan* que Le Corbusier utilizou para divulgar esse novo ambiente urbano: *Ville Verte*, "Cidade Verde".

É interessante retomar a história dessa denominação aparentemente incongruente para um arquiteto que decretou a falência do modelo da *garden city*, condenando-o pelo desperdício de terreno e pelo arraigado isolamento social. Le Corbusier opôs a esse modelo uma ideia de *cidade na natureza*, porém densa de habitantes e rica de atividades e relações sociais. Reforçou essa ideia em 1930, quando esteve em Moscou para acompanhar a construção do Centrosoyuz, projetado por ele. Naquela ocasião, ele foi convidado a exprimir uma crítica sobre o projeto urbanístico para aquela que havia sido chamada a "Cidade Verde" da capital soviética, elaborado por um grupo de arquitetos, entre os quais Moisej Ginzburg (1892-1946). Era um assentamento bastante rarefeito de residências e equipamentos a ser realizado na zona rural imediatamente próxima à metrópole, e inspirado em teorias contemporâneas

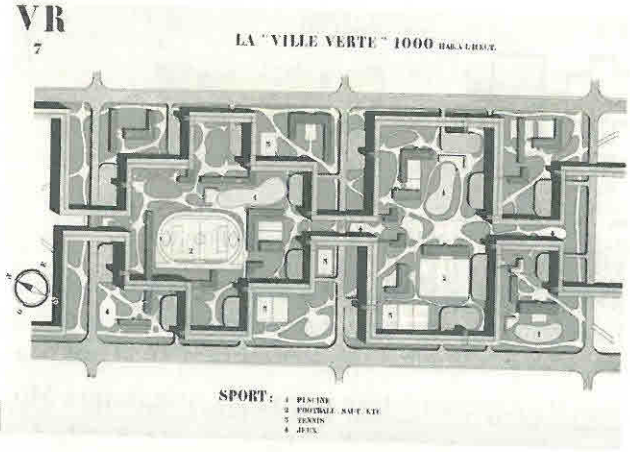


Figura 54
Le Corbusier, *Projeto de Ville Radieuse*, planimetria de um setor residencial, 1933 (em Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, 1935).

sobre a desurbanização: um núcleo urbano destinado à recreação e ao repouso, mas que com o tempo deveria expandir-se e substituir a própria Moscou.

Embora apreciando a grande escala da iniciativa, Le Corbusier recusou-se a exprimir um julgamento sobre o projeto, estando em total desacordo sobre a questão da perda de densidade demográfica, considerado um "contrassenso fundamental", como afirmou em uma carta enviada, no mesmo ano de 1930, a Ginzburg:

> Fui o primeiro a proclamar que a cidade moderna deve ser um parque imenso, uma cidade verde. Mas, para me permitir esse aparente luxo, quadrupliquei a densidade da população [...] Desejar-se-ia fazer confusão, mas a realidade permanece a mesma; não é o camponês que observa o florescimento das árvores e escuta o canto da cotovia. É o cidadão que se comporta assim.

A fascinante possibilidade que Le Corbusier deixava entrever e que diferenciava suas propostas de todas as experiências antiurbanas do período é que sua *Ville Verte* não era um núcleo urbano rarefeito, de poucos habitantes distribuídos no verde, mas sim uma metrópole para muitos, com uma densidade que,

como o próprio arquiteto se esforçou de toda forma para demonstrar, podia ser absolutamente maior que a das cidades existentes (figura 55).

Ele continuou a promover essa ideia em todas as oportunidades. Durante uma viagem aos Estados Unidos em 1935, por exemplo, mal tendo desembarcado do transatlântico *Normandie*, deixou perplexos os jornalistas presentes, com suas declarações sobre as modestas dimensões e o congestionamento dos arranha-céus de Nova York. Ele desqualificou a aparentemente modernissima Manhattan como modelo urbanístico caótico e negativo, à exceção da zona que continha o Central Park. De fato, escreveu Le Corbusier:

> Muito me admira a força de caráter da administração de Nova York que, no centro de Manhattan, preservou rochas de granito e árvores em um parque de 4,5 milhões m². O parque é cercado das mais belas construções – *apartament -houses* em altos blocos ou arranha-céus –, todas com janelas

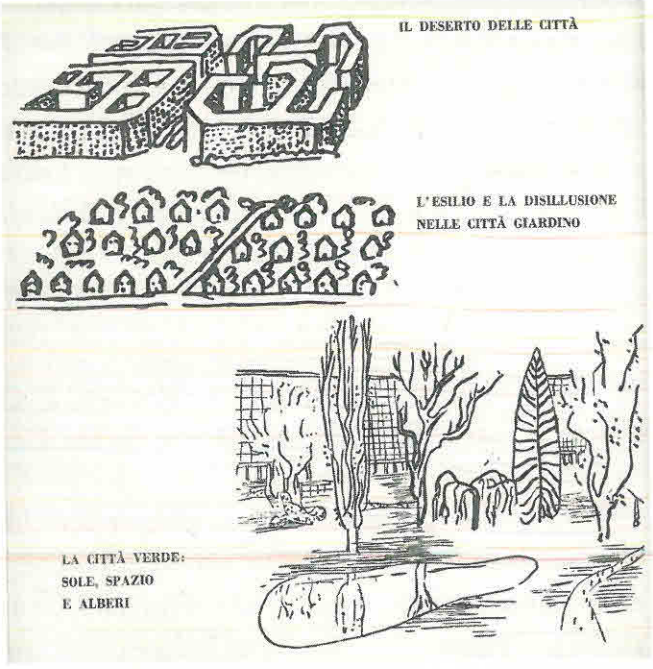


Figura 55
Comparação entre os ambientes da cidade tradicional, da cidade-jardim e da cidade verde (em Le Corbusier, *L'urbanistica dei tre insediamenti umani*, 1960).

> abertas para esse espaço inesperado, uma situação mágica e única nesta cidade sem árvores. (*Quand les cathédrales étaient blanches*)

Ainda nessa ocasião, Le Corbusier refinava sua estratégia sobre como tratar a cidade moderna: aumentar a dimensão de cada um dos edifícios com a finalidade de colocá-los bem espaçados entre si em grandes parques urbanos. Essa carga utópica reverberou na formulação de um influente documento que resumia a doutrina elaborada pelos Ciam, sobretudo na ocasião do quarto encontro, ocorrido em Atenas em 1933, sobre o tema "A Cidade Funcional". Le Corbusier publicou de forma anônima o texto intulado *Carta de Atenas*, em plena guerra, na Paris de 1943, ocupada pelos alemães. Prevendo a iminência de um período de reconstrução urbana, a *Carta de Atenas* partia de uma forte crítica à estrutura da cidade histórica, considerada fruto da especulação, das desigualdades sociais e da falta de higiene. O manifesto promovia, em contraposição a isso, um projeto de cidade moderna, inserida no espaço natural, que dava resposta à evolução da sociedade e ao maciço uso do automóvel. Ao ambiente urbano tradicional, caracterizado por estreitos corredores viários, opunha-se uma cidade construída racionalmente, na qual todo o ciclo da vida cotidiana se desenvolvia em meio à natureza.

> O tecido urbano deverá mudar de estrutura; os aglomerados tenderão a se tornar cidades verdes. Contrariamente ao que acontece na cidade-jardim, as superfícies verdes não serão subdivididas em pequenos compartimentos de uso privado, mas consagradas à realização das diversas atividades comuns que formam o prolongamento da moradia. (*Carta de Atenas*)

No segundo pós-guerra, Le Corbusier teve finalmente a oportunidade de dar forma concreta às elaborações teóricas até ali conduzidas, sobre a regeneração do organismo urbano, com a criação de uma cidade inteira na Índia e com a construção de

uma série de edifícios de grandes dimensões, as *Unités d'Habitation*, "unidades de habitação", protótipos de um modelo tipológico cuja multiplicação originaria o novo ambiente urbano. Essa ideia retomava os objetivos várias vezes anteriormente expressos: a relação entre arquitetura e natureza, a densidade de construção, a ligação das residências com os serviços. Le Corbusier fez surgir desses objetivos uma solução projetual aparentemente simples e direta: tratava-se de realizar um conjunto de moradias inseridas em um conjunto edificado coletivo, destinado a abrigar também equipamentos e serviços, como lojas, creche, ambulatório, áreas de convivência e de jogos; uma estrutura arquitetônica alta, erguida do chão sobre pilotis, de modo que o espaço aberto e verde estivesse não apenas no entorno, mas se infiltrasse ininterruptamente também sob o próprio edifício. Uma nova tipologia de edifícios residenciais de grandes dimensões que Le Corbusier teve a oportunidade de experimentar, reproduzindo-a, em vários contextos.

O arquétipo dessa concepção foi a *Unité d'Habitation* de Marselha. O edifício, encomendado pelo Ministério da Reconstrução em 1945, iniciado em 1947 e concluído cinco anos depois, continha 350 apartamentos para 1.600 habitantes e apresentava-se como uma grande lâmina, cujo eixo longitudinal era orientado para o sentido norte-sul. Cada apartamento abria-se para duas faces diferentes, de modo a aproveitar o sol da manhã e o panorama das montanhas, a leste, e a luz da tarde e a vista do mar, a oeste. As fachadas em vibrante concreto aparente, com 50 m de altura, ritmadas pela malha geométrica das varandas coloridas e dos *brise-soleils*, exibiam um inteligente jogo de opacidades e transparências, criando um emocionante diálogo de vigorosa justaposição com o lugar, na época rural, no qual o edifício se erguia. Era, de fato, um terreno agrícola na periferia da cidade, rico em oliveiras e ciprestes e coroado a distância pelas montanhas rochosas da Provença (figuras 56 e 57). Le Corbusier celebrou essa ambientação

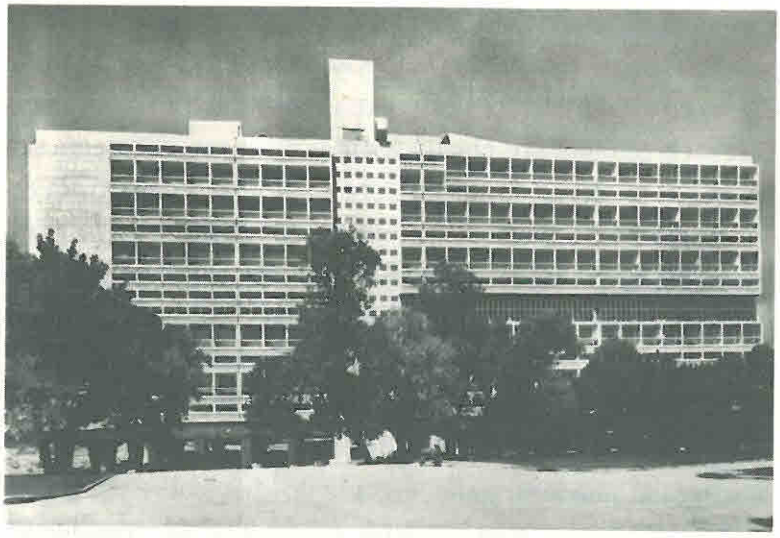


Figura 56
Le Corbusier, Unité d'Habitation, Marselha (em Le Corbusier, *Oeuvre complète 1946-1952*, 1953).

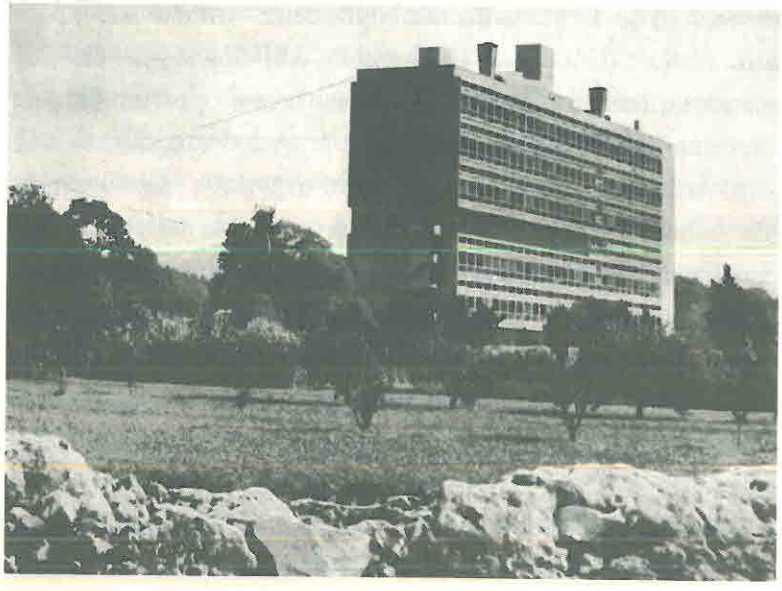


Figura 57
Le Corbusier, Unité d'Habitation, Marselha (em Le Corbusier, *Oeuvre complète 1946-1952*, 1953).

mediterrânica no teto-terraço que coroa o edifício, propondo uma espécie de evocação sagrada do *genius loci*; morretes de concreto armado, que constituem uma área de recreação para a creche ao lado, ecoam os relevos circunstantes, enquanto o alto parapeito bloqueia a vista para as edificações ao redor,

deixando que o olhar capte apenas o cume das saliências naturais que marcam o entorno, o mar, a cadeia de ilhas rochosas, o círculo das colinas (figura 58).

Nos anos seguintes, a experiência foi várias vezes reproduzida: *Unités d'Habitation* apresentando entre si ligeiras variações surgiram em Rezé (1952-1955), em Berlim (1956-1958), em Briey-en-Forêt (1956-1959), em Firminy (1960-1967). Sua ambientação em áreas verdes mais amplas em relação à de Marselha restitui plenamente a ideia paisagística, cara a Le Corbusier, de reunir edifícios de grandes dimensões a vastas zonas naturais. A *Unité d'Habitation* de Nantes tem um espelho-d'água que se insinua sob o edifício, enquanto as de Berlim e Firminy erguem-se em clareiras rodeadas de arvoredos (figura 59).

Duas capitais verdes: Chandigarh e Brasília

Na primavera de 1948, uma vasta planície com suaves ondulações cobertas por mangueiras, bordejada à distância pela cadeia montanhosa do sistema himalaio e delimitada por dois pequenos rios, foi escolhida como o local da construção de

Figura 58
Le Corbusier, Unité d'Habitation, Marselha. Detalhe de um dos morrinhos de concreto na área de recreação da creche.

Figura 59
Le Corbusier, Unité d'Habitation, Berlim, 1956-1958.

Chandigarh, a nova capital do Punjab oriental. O projeto da cidade – ideada pelo primeiro-ministro indiano Jawaharlal Nehru, depois que a separação entre Índia e Paquistão havia privado a região de seu maior centro urbano, Lahore – foi inicialmente confiado ao arquiteto norte-americano Albert Mayer (1897-1981) e a seu sócio, o arquiteto Matthew Nowicki (1910-1950), que prepararam um plano geral inspirado no desenho orgânico das *garden cities* inglesas. Mas, com a repentina morte de Nowicki, a equipe norte-americana se retirou, e a obra foi entregue, em 1951, a um grupo de trabalho constituído, além de

Le Corbusier, projetista-chefe, também por seu primo, Pierre Jeanneret (1896-1967), e pelos arquitetos ingleses Maxwell Fry (1899-1987) e Jane Drew (1911-1996). Em 7 de outubro de 1953, enquanto fervilhavam os trabalhos de construção, a nova capital foi formalmente inaugurada pelo primeiro-ministro. A cidade era estruturada de acordo com os princípios lançados por Le Corbusier havia tempo: áreas separadas para residência, trabalho, circulação e recreação, profusão de espaços verdes e arvoredos de forma a criar uma superfície natural para edificação (figura 60).

O arquiteto, que detestava as experiências howardianas, julgou inaceitável o esquema de ruas curvilíneas, proposto pelo grupo norte-americano, e o converteu segundo uma matriz ordenada: o projeto da nova cidade, pensada para 500 mil habitantes, foi então baseado em um tabuleiro de xadrez, com quadras regulares delimitadas pela malha viária de circulação rápida e chamadas *setores*. Identificados com um número, esses setores foram concebidos como unidades autossuficientes dotadas de serviços coletivos próprios. Apenas algumas delas tiveram uma função especializada, como o Setor Central, completamente comercial; o lateral, destinado à instrução universitária, ou o mais ao norte, onde foi colocado uma das mais ambiciosas experiências arquitetônicas de Le Corbusier, o complexo do Capitólio, constituído por uma praça imensa, ladeada por três majestosos edifícios: o Parlamento, o Secretariado, o Superior Tribunal de Justiça (figura 61).

A rede de circulação, organizada de acordo com o princípio da separação dos tráfegos, apresentava uma gama completa de soluções: caminhos de pedestres e ciclovias inseridos em faixas verdes, vias expressas, verdadeiros *boulevards* constituídos por avenidas arborizadas justapostas, como a artéria que atravessa o centro da cidade subindo em direção ao complexo do Capitólio.

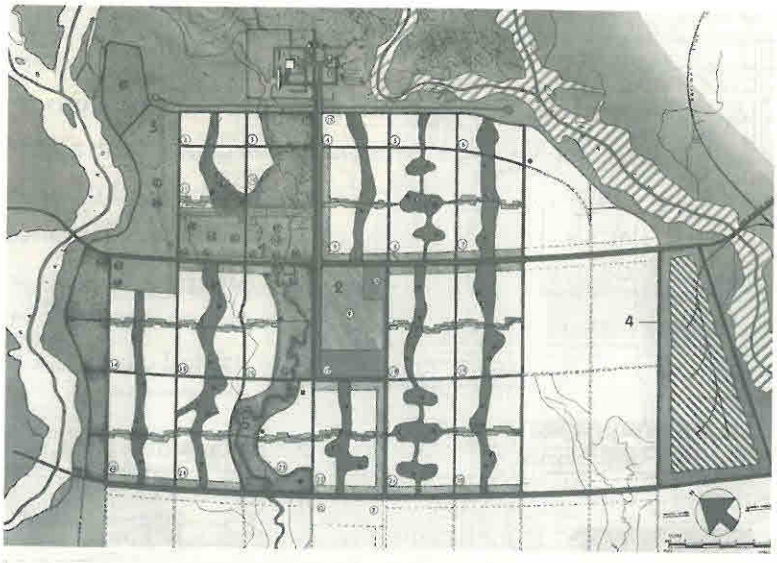


Figura 60

Le Corbusier, *Plano definitivo da primeira zona de urbanização de Chandigarh*, 1952.
1. Capitólio
2. Setor comercial
3. Universidade
4. Distrito industrial
5. Leisure Valley

Figura 61

Chandigarh, a área do Capitólio com o monumento da mão aberta, símbolo da cidade.

Em analogia com a rede viária, foi delineada uma trama de jardins e espaços abertos para a cidade. Desde o início do projeto, decidiu-se preservar alguns ambientes naturais de beleza particular. Seguindo esse princípio, a espinha dorsal do sistema verde foi chamada *Leisure Valley*, o "Vale do Lazer", parque que segue o curso de um riacho sazonal que corta a área urbana em

toda a sua área, para terminar no grande plano sobre o qual se ergue o Capitólio. Integra o pitoresco corredor vegetal uma rede capilar de espaços verdes lineares que, com desenvolvimento paralelo aos traçados viários, atravessam todos os bairros. Esses, pensados como lugar de recreação e convivência, por abrigar as escolas e os edifícios coletivos, contêm também caminhos de pedestres e ciclovias. Fora do núcleo urbano foi, por fim, planejado um tipo de cinturão de parques que seguem o curso dos rios vizinhos e um grande lago artificial, situado ao lado do Capitólio.

A escolha da arborização recebeu atenção bastante especial. Em julho de 1953 foi instituído um comitê consultor para as questões da paisagem, o *Landscape Advisory Committee*, com o qual também colaborou o botânico indiano Mohinder Singh Randhawa (1909-1986), que havia anteriormente dirigido o programa de arborização urbana da capital nacional, Nova Delhi. Com seu apoio, Le Corbusier encomendou um manual de uso da vegetação. As árvores selecionadas foram agrupadas em seis categorias, conforme suas características específicas: forma, altura, tempo de crescimento, florescimento, tipos de folhagem. Essas categorias foram cruzadas com sete modos de plantio: árvores em renques simples, em renques duplos, em renques múltiplos, árvores isoladas, bosquetes de mesma espécie, bosquetes mistos, bosques urbanos. Esse estudo resultou em um complexo guia compositivo, que abarcava as possibilidades de plantio para as diferentes situações (figura 62). Para as ruas maiores, recomendava-se espécies arbóreas de folhagem densa, de modo a criar um forte sombreado (figura 63); para as ruas comerciais ou que levavam a escolas ou museus, privilegiava-se arvoredos de belas floradas para reforçar a identidade dos caminhos isolados. As árvores de grande porte, existentes no local, foram preservadas e incorporadas nas novas áreas verdes, de modo a dar à cidade uma certa imagem de temporalidade. Uma ampla parte do *Leisure Valley* foi desenvolvida

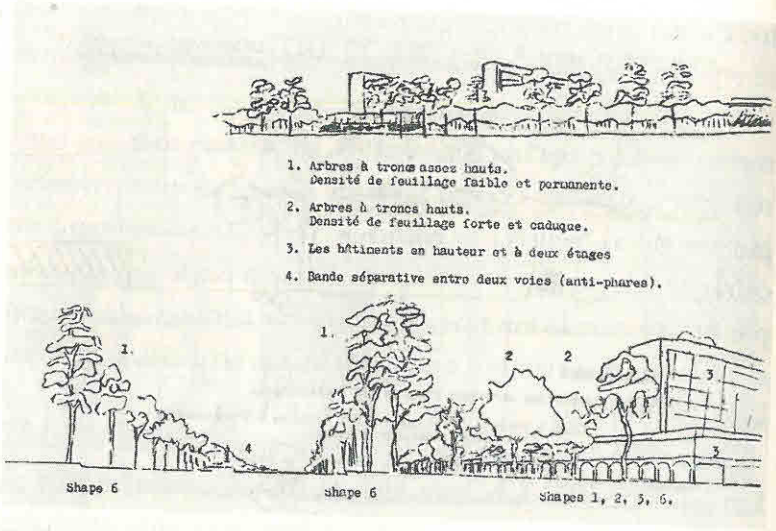


Figura 62
Esquema de arborização da Avenida do Capitólio (em Le Corbusier, *Oeuvre complète 1952-1957*, 1957).

Figura 63
Chandigarh, caminho de pedestres sombreado ao longo da Avenida do Capitólio.

em jardins temáticos, como o dedicado às plantas aromáticas ou o magnífico roseiral, ideado pelo próprio Le Corbusier, para lembrar a antiga tradição regional do cultivo de rosas.

Com sua estruturação em malha ortogonal e sistemas lineares de verde que cortam o tecido urbano, Chandigarh parece evocar os modelos planimétricos dos jardins mogóis. Durante sua estada na Índia, Le Corbusier visitou alguns deles e, talvez,

sua genial propensão para misturar formas o tenha levado a integrar ao desenho urbano elementos deduzidos da tradição clássica dos jardins islâmicos.

Nos mesmos anos de Chandigarh, foi construída uma segunda cidade capital com princípios urbanísticos similares, mas com resultados formais diferentes: Brasília. O responsável por sua construção foi Juscelino Kubitschek, carismático presidente do Brasil que, em 1956, encarregou o arquiteto Oscar Niemeyer (1907-2012) de organizar um concurso para o plano urbanístico de um novo assentamento a ser erguido na área central do país, com a finalidade de substituir a superlotada capital da época, o Rio de Janeiro. Entre os projetos apresentados, foi selecionado o esquema simples proposto por Lúcio Costa (1902-1998). A construção da cidade teve início após o anúncio dos vencedores, e a capital foi inaugurada, ainda que longe de ser completada, em 1960.

O projeto geral do assentamento, denominado "Plano Piloto", era delineado por um signo urbanístico cruciforme, com o braço mais longo ligeiramente arqueado: todos os edifícios governamentais foram colocados ao longo do eixo menor, de orientação leste-oeste, enquanto o eixo perpendicular curvo abrigou as quadras residenciais (figura 64). Em sua interseção foram situadas as quadras comerciais e a estação rodoviária central. A cruz, matriz de Brasília, não derivava de razões funcionais, mas era antes uma forma simbólica sobreposta a um lugar até então completamente desabitado e agreste. Um ícone da civilização: não por acaso, o braço sobre o qual se erguem os edifícios representativos, correndo de leste para oeste, construía uma espécie de metáfora do destino da nação, ligando idealmente a costa do Atlântico, área da colonização histórica, aos novos territórios do Oeste amazônico, futuro do país.

Esse mesmo eixo foi concebido como um espetacular percurso cerimonial, em que um plano verde contínuo faz as vezes de suporte à narrativa arquitetônica. De fato, esse plano

apresenta uma faixa central natural muitíssimo ampla, livre de edificações, enquanto lateralmente se sucedem a catedral, os edifícios dos ministérios, os tribunais e, em sua extremidade, o edifício do Congresso, marcado por duas torres paralelas e cúpulas contrapostas (figura 65). Já o eixo ortogonal norte-sul teve no centro uma rodovia ladeada por quadras residenciais, fortemente inspiradas nas ideias da *Ville Radieuse* de Le Corbusier: de um plano verde ininterrupto surgem edifícios

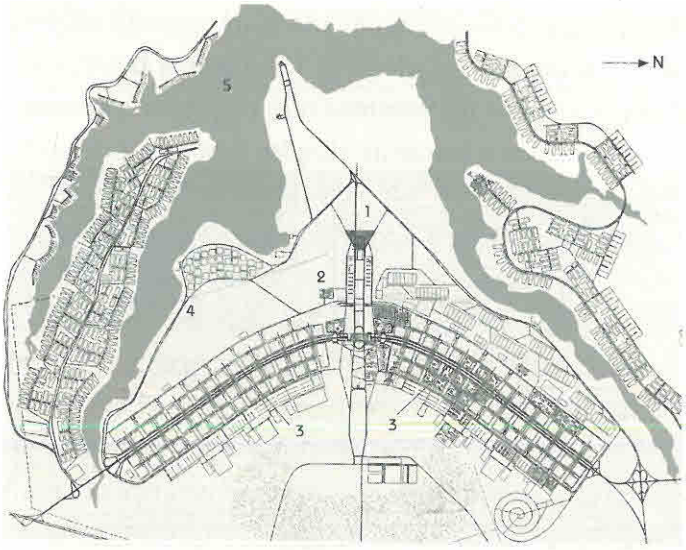


Figura 64
Esquema planimétrico de Brasília.
1. Congresso
2. Ministérios
3. Quadras residenciais
4. Universidade
5. Lago artificial

Figura 65
Brasília, o eixo verde dos edifícios públicos com o edifício do Congresso em sua extremidade.

alinhados e erguidos sobre pilotis, configurando sequências de praças-jardim bastante arborizadas, e com os equipamentos coletivos. O núcleo urbano é contornado por vastos parques; um grande lago artificial foi formado na zona oeste da cidade para melhorar seu clima.

O urbanismo funcionalista na Europa

O texto da *Carta de Atenas* e as propostas utópicas de Le Corbusier, exerceram, no segundo pós-guerra, uma grande influência sobre a cultura europeia, sobretudo na Europa Central e do Norte, encontrando aplicação no projeto urbanístico e na construção da paisagem.

Exemplar é o caso da Holanda, em que planos ambiciosos de redesenho do ambiente rural mudaram as feições do território, sobretudo nos mais recentes pôlderes, áreas originalmente cobertas pelas águas e recuperadas para o uso agrícola por meio de magistrais operações de engenharia ambiental. Evidenciou-se, nessas colossais iniciativas, uma estética da manipulação total do ambiente e da paisagem: imponentes vias arborizadas ligaram as novas regiões rurais e as diversas fazendas, enquanto canais de drenagem retilíneos desenharam a malha estritamente geométrica dos terrenos (figura 67).

O planejamento regular do território produziu, em diferentes escalas, resultados acima da média e verdadeiros manifestos construídos da nova estética ambiental, como o pequeno distrito de *Nagele* (1948-1962) no Noord-Oost-polder, projetado pelo grupo de arquitetos funcionalistas, aqui, a experiência do urbanismo, integrada à experiência histórica de construção do território agrário, resultou na formulação de uma paisagem sem muitas cisões entre o ambiente urbano e extraurbano, em que a total continuidade e racionalidade de intervenção elevavam-se à condição de arte (figura 66).

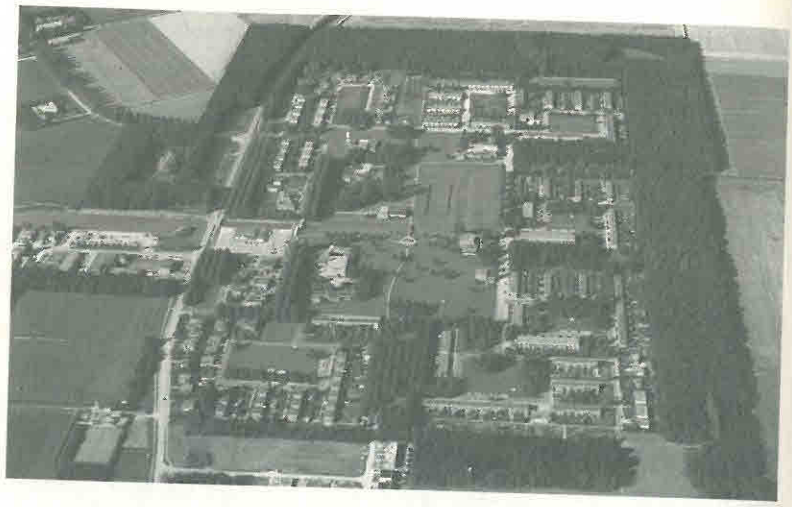


Figura 66
Nagele, vista aérea, c.1960.

Figura 67
Noordoostpolder, vista aérea de um trecho de paisagem agrária, 1995.

Exemplos de qualidade análoga encontram-se nas áreas de expansão das maiores cidades do país: como no bairro *Pendrecht* em Roterdã, cujo plano de geométrica nitidez, baseado em um sistema de jardins e espaços verdes que ligam o

núcleo urbano ao campo, foi elaborado no final dos anos 1940 por Lotte Stam-Beese (1903-1988), juntamente com colegas do grupo Opbouw. Igualmente inovadores são os quatro novos bairros situados na porção oeste de Amsterdã: *Geuzenveld*, *Slotermeer*, *Slotervaart* e *Oosdorp*, que se desenvolvem em torno do Sloterpark, vasta extensão de verde dotada, ao centro, de um lago artificial e paisagisticamente modelada. A implantação da área, cujo projeto tinha sido redigido pelo departamento de obras públicas do município, começou antes mesmo da guerra, prosseguindo depois por toda a década de 1950 (figura 68). Disso resultou um ambiente que somava o natural e o urbano, produto moderno do planejamento integrado.

Dos países escandinavos, também provem uma interessante lição sobre meios de introduzir o ambiente natural na cena urbana. Estocolmo, cidade privilegiada por uma situação morfológica excepcional, constituída por pequenas enseadas e ilhas nas quais se ergue a cidade histórica, teve em 1852 um novo plano de expansão que fez escola. Seus projetistas – aprovei-

Figura 68
Amsterdã, bairro-jardim Slotermeer. Vista aérea, 1975.

tando a qualidade particular do território, caracterizado pelas águas que penetram no coração do núcleo urbano, por afloramentos graníticos e por uma vegetação natural de pinheiros e bétulas – desenvolveram um novo modo de pensar o verde urbano: grandes manchas arbóreas, rochas, água, juntamente com campos de jogo e zonas equipadas para esportes aquáticos, foram introduzidas entre os edifícios, nos espaços abertos destinados à vida cotidiana, como um tecido paisagístico contínuo, realizado com espontaneidade e simplicidade. Ao verde reduzido, seguiam-se espaços abertos de grandes dimensões, nos quais foram colocadas as instalações esportivas maiores e os teatros para espetáculos ao ar livre. A vegetação perdia sua função de comentário à arquitetura para se tornar o tecido conectivo da cidade nova.

Já cidades como Copenhague ou Londres orientaram-se para soluções que privilegiavam os grandes sistemas de verde concentrado: radiais, como no caso da capital dinamarquesa, ou anulares, como na capital inglesa. Em 1947, foi apresentado o primeiro esboço do plano regional para Copenhague, cujo conteúdo se tornou lei em 1949, o chamado "Plano dos Cinco Dedos". Entre as hipóteses de desenvolvimento possível para a cidade, o plano optou por ampliar o núcleo urbano prolongando seu tecido em faixas lineares, em direção a cinco centros regionais. Essas faixas são exatamente os dedos que saem da cidade histórica e entre os quais se situavam enclaves ambientais, grandes extensões de paisagem agrícola, de bosques e de proteção ambiental. Dessa maneira, as novas áreas urbanas se beneficiavam, em toda a sua extensão, de áreas recreativas e de pulmões verdes.

O plano da Grande Londres de 1944, redigido sob a direção de Patrick Abercrombie (1897-1957), previa racionalizar a expansão urbana, orientando-a por meio da criação de quatro faixas sucessivas e concêntricas. O primeiro anel, mais interno, era constituído pela densa urbanização da cidade; o segundo com-

preendia os subúrbios; o terceiro, as zonas dos terrenos agrícolas, a serem salvaguardados perenemente de edificação; o quarto, a zona rural mais externa, onde situar os novos bairros-satélite.

A terceira faixa era, portanto, aquela do chamado *Green Belt*, cujas áreas, por ocasião da elaboração do plano para a Grande Londres, já haviam sido parcialmente desapropriadas e, de alguma forma, submetidas a restrições de edificação. Por meio dessa medida regulamentar, tentou-se conter a expansão da capital no ponto em que se encontrava e cercá-la, numa intervenção fortemente ideológica, com uma faixa de verde agrícola ou recreativo.

Também as *new towns* se tornaram, na Inglaterra, um momento de convergência das reflexões sobre o papel da natureza na construção do ambiente urbano. Em 1946 votou-se o *New Towns Act*, a "Lei das Cidades Novas", dando início à mais ampla intervenção pública no campo da organização de novos assentamentos urbanos jamais realizada em um país europeu: nos primeiros anos de aplicação da lei foram iniciados treze assentamentos. O modelo que regulava sua composição, tendo superado o ideal estético de Howard, apontava para a fusão entre programa urbanístico e programa paisagístico, como ideia de paisagem total.

Na *new town* de Harlow – cujo plano foi redigido a partir de 1947 por um grupo de projeto coordenado por Frederick Gibberd (1908-1984) e que contou com a presença dos arquitetos paisagistas Sylvia Crowe (1901-1997) e John Bodfan Gruffydd (1910-2004) –, a diretriz paisagística objetivava fazer fluir na cidade, ao longo do percurso das vias e dos cursos de água, o ambiente do território agrícola e de bosques que a circundava. Nas menores escalas, insinuava-se a trama dos percursos pedonais que ligavam as moradias ao espaço aberto. Os mesmos conjuntos de árvores selecionados – espécies nativas agrestes – contribuíam para minimizar a transição entre o ambiente rural e o ambiente urbano.

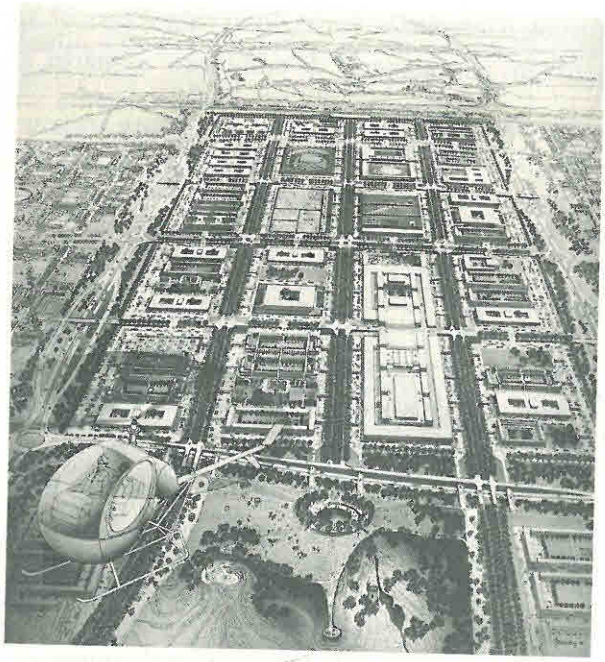


Figura 69
Vista do projeto da área central de Milton Keynes, 1970.

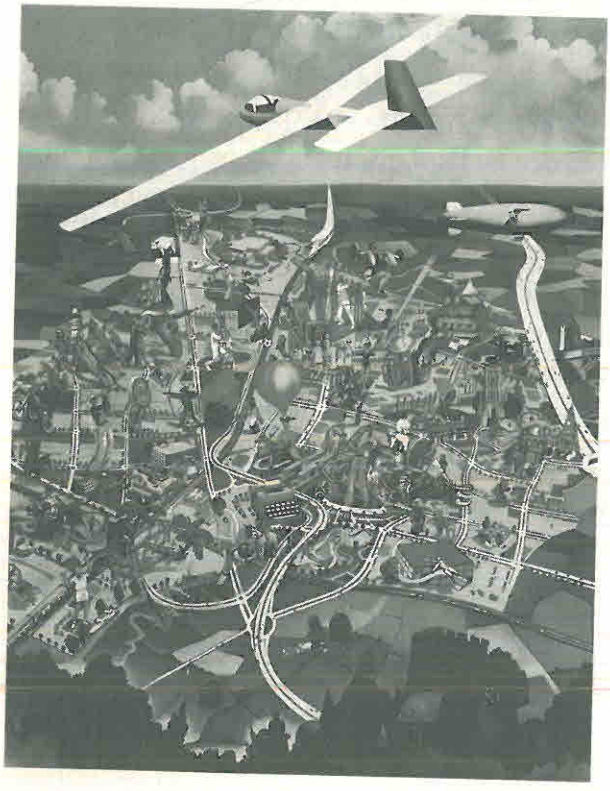


Figura 70
Ilustração promocional para Milton Keynes.

A última cidade nova da série foi Milton Keynes, cujo plano urbanístico, elaborado em 1970, parece ter-se inspirado na experiência de Chandigarh, com uma grelha ortogonal de circulação, tráfegos nitidamente separados, uma rede de espaços naturais que ligam a urbanização ao campo, e plataformas verdes, aterros densamente arborizados que ladeavam as vias de escoamento rápido, de forma a isolá-las também acusticamente (figuras 69 e 70).

Também nas cidades francesas de fundação recente, como Firminy-Vert e Toulouse-le Mirail, ambas erguidas entre as décadas de 1950 e 1960 como verdadeiras cidades paralelas às existentes, o espaço natural seguia a estrutura do assentamento, ali penetrando e participando, juntamente com a rede viária, da construção da estrutura urbana.

10

Movimentos e personagens do século XX

Arts and Crafts

Durante séculos, a evolução da arquitetura dos jardins foi marcada pela alternância de estilos que, sucedendo-se no tempo, orientaram suas formas compositivas e o gosto botânico de acordo com estilemas aceitos e difundidos. Assim, podemos nos valer de categorias como jardim "à italiana", "à francesa", "à inglesa", fórmulas esquemáticas e aproximativas, por mais que se queira, mas eficazes para classificar o traçado geral de um complexo verde.

Essa sequência ordenada de tendências projetuais foi completamente subvertida no século XX, que assistiu, à sucessão, ao emparelhamento e à sobreposição de uma profusão de tendências diversas. A marca estilística que resultou mais peculiar ao período foi um ecletismo onívoro, oscilante entre tradição e experimentalismo, que percorreu, através de contínuas contaminações, direções aparentemente opostas. O paisagismo encontrou-se, de resto, envolvido naquele fenômeno de reformulação das artes que nas primeiras décadas do século XX abalou de maneira irreversível a arquitetura, a pintura, a música: também os espaços verdes constituíram um terreno de experimentação da identidade fragmentária e conflituosa do século.

Figura 1
Guaratiba, Sítio Santo Antônio da Bica (hoje Sítio Roberto Burle Marx), residência e ateliê de Roberto Burle Marx, implantado a partir de 1949. Detalhe do parque.

Figura emblemática e antecipadora do entrelaçamento de relações entre a arquitetura da paisagem e as outras artes foi a inglesa Gertrude Jekyll (1843-1932), incansável projetista e escritora prolífica. Jeckyll estudou pintura, viajou pela região mediterrânica, conheceu os principais promotores do movimento *Arts and Crafts*, que estavam renovando a cena cultural ingle-

sa: o teórico e artista John Ruskin, os pintores Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) e Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), personagens que se opunham à feiúra da Revolução Industrial, promovendo a valorização do trabalho artesanal e a recuperação das técnicas tradicionais. A própria Jekyll dedicou-se à realização de tapeçarias, bordados, esculturas em madeira e ferro, mas quando sua vista começou a declinar, voltou-se para o jardim como meio para exprimir sua criatividade pessoal. Conheceu William Robinson (1838-1935), irlandês especialista em horticultura e ensaísta, que criticava o formalismo retórico e o exotismo dos espaços verdes de sua época em favor do uso da flora espontânea; expressou suas ideias de apreciação da rusticidade em um volume publicado em 1870, *The Wild Garden*. Sintonizada com essas ideias, Jekyll colaborou com a segunda obra de Robinson, *The English Flower Garden*, de 1883 e, daí em diante, manteve-se interessada por aqueles conceitos de naturalidade e pelo uso das plantas nativas.

Se as ideias de Robinson enriqueceram os conhecimentos de Jeckyll sobre a flora, foi graças à cooperação com o arquiteto Edwin Lutyens, que conheceu em 1889, que ela teve possibilidade de desenvolver uma abordagem pessoal no projeto de jardins. Quando, em 1895, iniciaram-se as obras do *Munstead Wood*, sua nova casa no Surrey a partir de projeto de Lutyens, foi ela própria que se ocupou do espaço verde, no qual incorporou lições de suas experiências nas artes aplicadas (figura 2). Para delinear os vários ambientes nos quais o espaço verde de Munstead Wood se subdividia, Jekyll fez uso de faixas de plantas herbáceas adossadas a muros e separadas por caminhos; compôs as espécies de tal forma que as floradas criassem vibrações de cor, dispostas como pinceladas. As bordaduras se embasavam em sutis variações cromáticas: as tonalidades mais vivas tinham lugar no centro dos canteiros, enquanto ao redor eram usadas plantas de cores mais discretas, de modo a acompanhar a gradação tonal, diluindo-a também através da

Figura 2
Edwin Lutyens, esboço da fachada sul de Munstead Wood, 1892-1893.

presença de espécies de folhas cinza ou massas de flores brancas, que mediavam a passagem de uma mancha de cor à outra.

Apoiando-se em um profundo conhecimento botânico e na sensibilidade adquirida pelo estudo da pintura, Jekyll inventou, com aquelas bordaduras mistas, uma técnica compositiva marcada por agradáveis sequências cromáticas, obtidas com material vegetal predominantemente nativo, plantado de maneira livre e aparentemente desordenada. Com um estilo totalmente divergente do gosto vitoriano que privilegiava a regularidade e os contrastes de cores fortes e límpidas, ela obteve um grande sucesso na Inglaterra e no exterior.

Entre os muitos projetos realizados com Lutyens, está a aristocrática vila em Varengeville-sur-mer, na Normandia, denominada *Bois de Moutiers* (1898-1904). O arquiteto tinha projetado o espaço externo como uma sequência de salas verdes, separadas por muros ou sebes altas, algumas das quais colocadas em simetria com os ambientes internos do edifício. Jekyll cuidou dos plantios, atribuindo tons cromáticos particulares a cada ambiente e realizando bordaduras floridas com as nuanças mais discretas que lhe eram caras, frequentemente

fazendo referências àquelas usadas na decoração das salas internas do edifício (figuras 3 e 4).

O retorno à continuidade compositiva entre construção e espaço aberto circunstante incentivou que o desenho dos ambientes verdes buscasse uma expressividade impregnada pelas mesmas instâncias de renovação que sacudiam a cultura artística e arquitetônica: desse modo, jardins "na última moda" acompanharam o percurso de formação do gosto moderno em arquitetura.

Figura 3
Varengeville-sur-mer, Bois de Moutiers, arquitetura de Edwin Lutyens, e jardins de Gertrude Jekyll, 1898-1904. Detalhe do setor que contém o jardim branco.

Figura 4
Varengeville-sur-mer, Bois de Moutiers. Detalhe da pérgula.

Historicismo

Uma tendência aparentemente oposta àquela que buscou um estilo capaz de interpretar a demanda de modernidade da sociedade foi constituída pela vaga de historicismo entre o final do século XIX e o início do XX. Tendo se exaurido o impulso ideológico que havia acompanhado o jardim paisagístico, renasceu o interesse em relação às modalidades estilísticas do passado, principalmente em relação às arquiteturas verdes das tradições italiana e francesa, que haviam expressado um sentido de continuidade com os edifícios, compondo uma harmonia de desenho, depois desfeita pelo emergir do naturalismo romântico. Afirmou-se um nostálgico senso de retorno à ordem, permeado pelo nacionalismo que impregnava o período: um clima que favoreceu a recuperação dos estilos históricos e que fez surgir uma época de jardins ecleticamente compostos.

A redescoberta do jardim italiano teve início com admiradores e estudiosos norte-americanos. Em 1892, Charles Adams Platt (1861-1933), na época gravador e pintor, acompanhou o irmão mais novo, William, que trabalhava como paisagista no escritório de Frederick Law Olmsted, em uma viagem para estudar na Itália, durante a qual visitaram uma série de jardins quinhentistas. Entusiasmado por tal experiência, Platt publicou, em 1894, o volume *Italian Gardens*, que reunia breves ensaios, guarnecidos de fotografias e esboços; foi a primeira obra ilustrada publicada em época moderna sobre os principais exemplos de verde histórico da Itália, nos quais o autor enxergava um casamento feliz entre formas artificiais e naturais (figura 5). Platt inaugurou um período de estudos voltados para as arquiteturas verdes da Itália renascentista e barroca, como é o caso da obra de Edith Wharton, *Italian Villas and Their Gardens*, de 1904, na qual se delineava um quadro cronológico e geográfico da evolução do fenômeno das vilas ajardinadas.

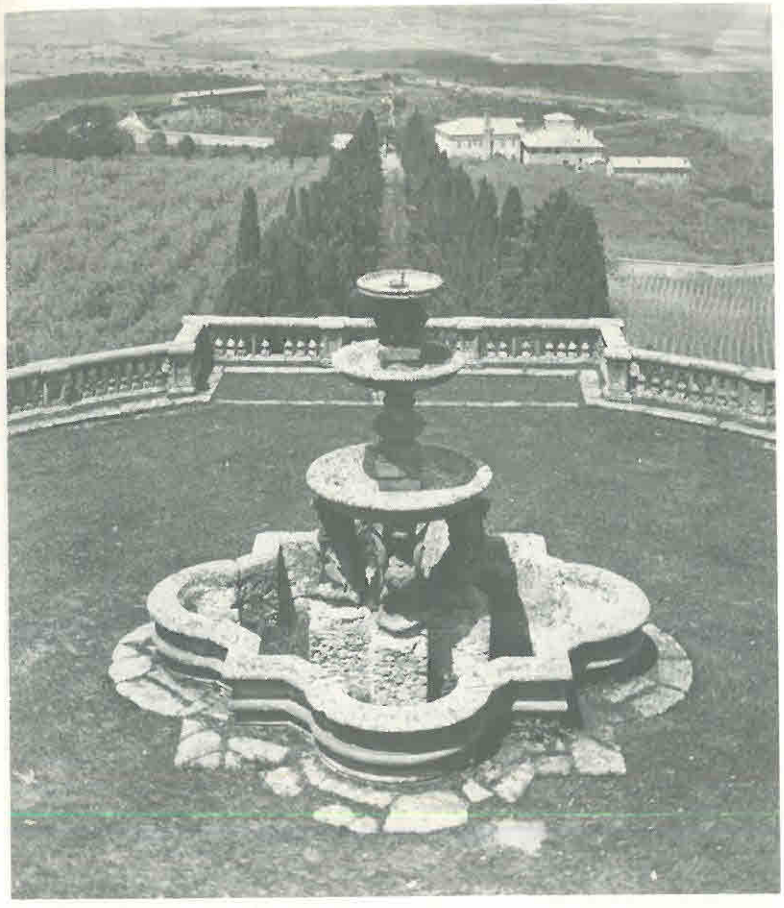


Figura 5
Frascati, Vila Mondragone, vista do campo a partir do terraço (em Charles Adam Platt, *Italian Gardens*, 1894).

Nos Estados Unidos, esse interesse não gerou apenas estudos teóricos, mas encontrou nas residências de grandes industriais e financistas um terreno fértil de aplicação, iniciando um fenômeno de *revival* inspirado no jardim histórico italiano. De resto, a Exposição de Chicago de 1893, com seus grandiloquentes pavilhões à antiga, tinha disseminado o interesse pela cultura clássica; instituições e clientes abastados começaram a encomendar sedes públicas e residências naquele estilo.

O próprio Platt começou uma intensa carreira de arquiteto da paisagem que o levou a projetar grandes parques, como o da residência de verão de Edith Rockefeller McCormick em Lake

Forest, perto de Chicago. Denominada *Villa Turicum*, foi erguida entre 1908 e 1918 e constituía uma referência explícita aos modelos romanos. A partir do edifício, havia uma série de terraços regulares, marcados ao longo de seu eixo por fontes e por uma corrente de água que alcançava um viveiro de peixes em ponto inferior, próximo à margem do lago Michigan (figura 6).

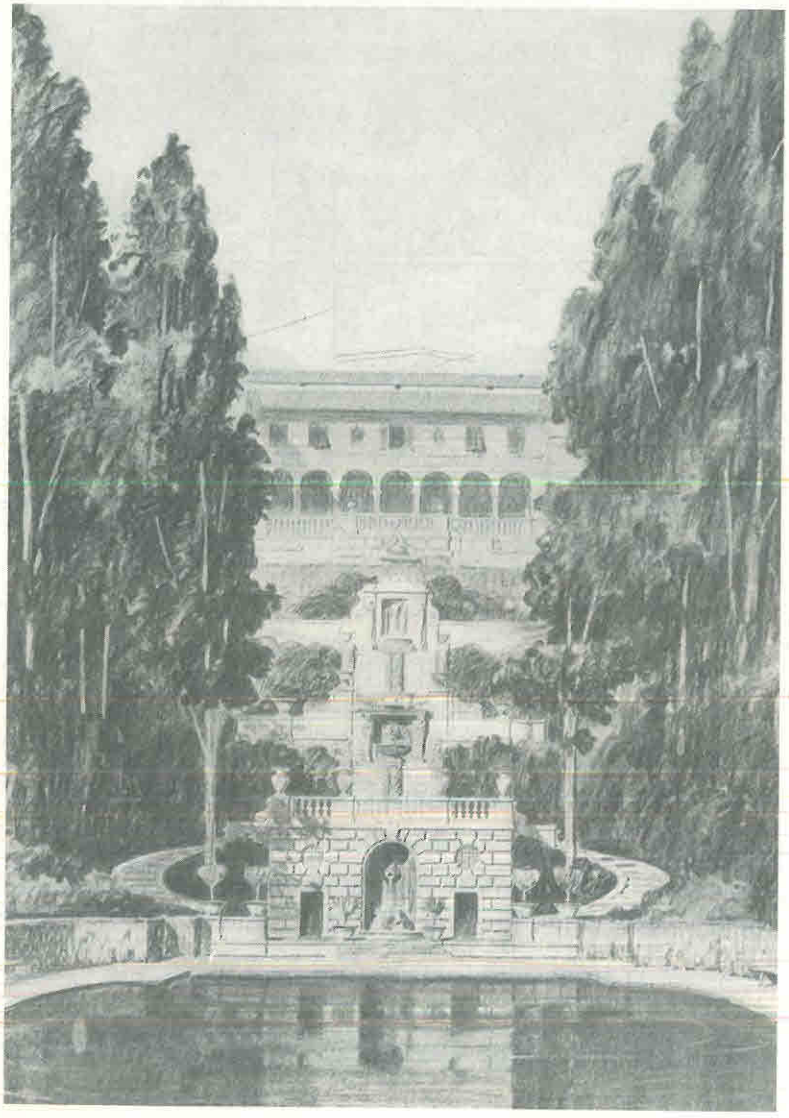


Figura 6
Charles Adam Platt, *Jardim da Vila Turicum visto do lago*, desenho, c.1910.

Entre os exemplos mais extensos de jardins italianizantes, encontra-se a *Vila Vizcaya* na Flórida, construída entre 1912 e 1916 para o industrial James Deering, faustosa réplica de um grande complexo quinhentista. Foram, porém, os espaços verdes de *Dumbarton Oaks* em Washington, compostos entre 1921 e 1947 por Beatrix Jones Farrand (1872-1959), que constituíram o ápice de excelência dessa tendência (figura 7). A projetista havia conhecido Gertrude Jekyll e tinha se interessado por sua teoria de uso simples e vernacular dos materiais vegetais; sua ampla simpatia pelos jardins italianos também foi ao encontro do gosto da patrocinadora, Mildred Barnes Bliss, esposa de um diplomata e grande colecionador de arte clássica. Juntas, elas desenharam uma composição tão eclética quanto sensível, que misturou estilemas dos jardins italianos com o gosto inglês pelas formas de plantio.

Para o fenômeno contribuiu também a presença, em Roma, da *American School of Architecture*, fundada em 1894 pelo grupo de protagonistas do *City Beautiful Movement*, que, ao lado de Burnham, reunia pintores, escultores e um reconhecido arquiteto como Charles Follen McKim (1847-1909), todos movidos pela intenção de criar um centro de estudos de arte no mesmo

Figura 7
Washington, jardins de Dumbarton Oaks, 1921-1947. O largo arborizado da Elipse.

lugar em que a tradição clássica havia nascido. Em 1913, a escola tornou-se a *American Academy in Rome*, instituto no qual a arquitetura da paisagem era uma das principais disciplinas objeto de aprofundamento. Entre as duas guerras, foi instituído um prestigioso *Rome Prize*, destinado a paisagistas norte-americanos, que concedia ao vencedor um prolongado período de estudo na academia romana. Resultado não menos importante da estada dos bolsistas foi um extraordinário *corpus* de pesquisas sobre os parques e jardins italianos (figura 8).

Em 1924 foi editada a obra de Luigi Dami, *Il Giardino Italiano*, primeiro estudo nacional extensivo a toda Itália e guarnecido de uma ampla documentação iconográfica e fotográfica sobre o patrimônio do verde histórico. Na visão do autor, a tradição italiana da arquitetura da paisagem caracterizava-se pelo controle geométrico de suas composições: foi justamente o abandono da submissão ao desenho em favor do gosto natural importado da Inglaterra que havia dado início à sua decadência. À mesma interpretação, condicionada pela retórica nacionalista do período fascista, ateve-se ainda a *Mostra del Giardino Italiano*, apresentada em 1931 no Palácio Vecchio, em Florença. Além do mérito de chamar a atenção para a presença de um patrimônio em péssimo estado de conservação, o grande evento florentino trouxe à tona uma visão que, ao privilegiar uma concepção estaticamente geométrica, favoreceu a simplificação do desenho dos espaços verdes remanescentes em detrimento da variedade, do jogo entre artificial e natural, da riqueza botânica. Uma ótica que levou, com o tempo, ao depauperamento dos jardins históricos da Itália, nos quais prevaleceu o uso de um limitadíssimo número de espécies sempre-verdes, as únicas capazes de exprimir aquele sentido de regularidade forçada.

Também na França da segunda metade do Oitocentos, quando o gosto ainda era decididamente orientado para o jardim paisagístico, os grandes parques aristocráticos dos dois sé-

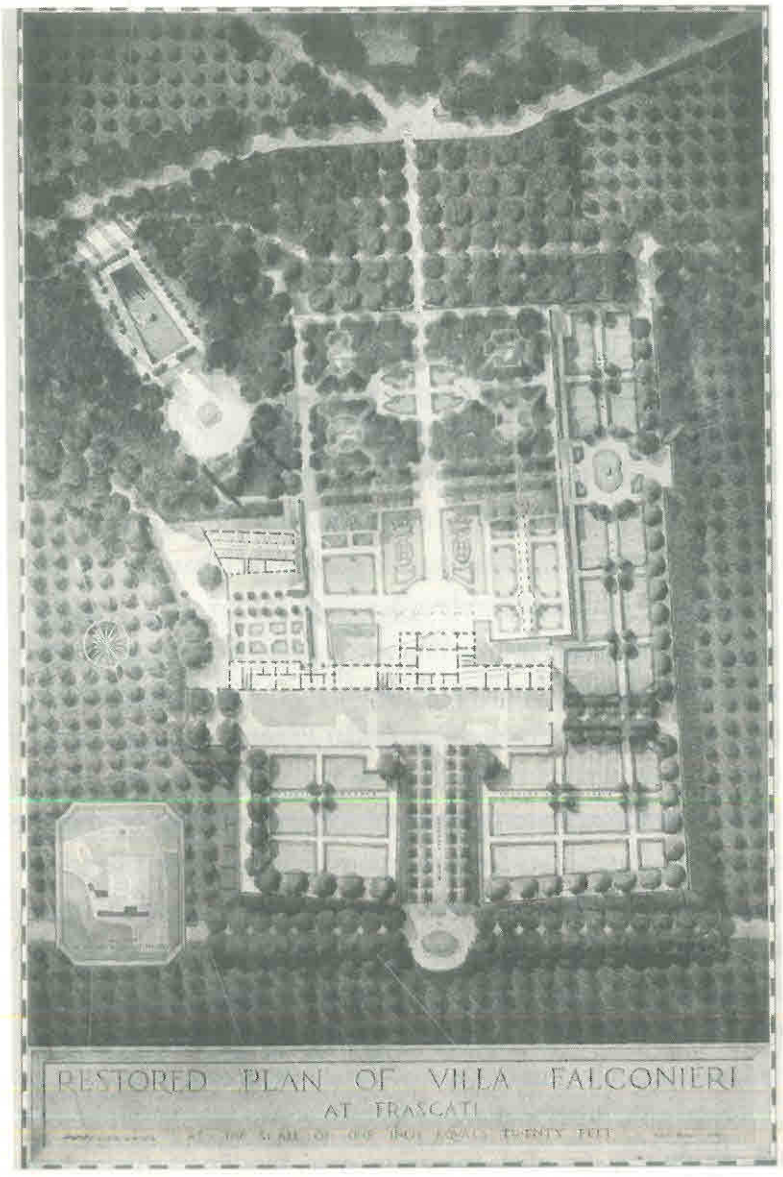


Figura 8
Richard C. Murdock, *Planta restaurada da Vila Falconieri em Frascati*, 1931.

culos anteriores encontravam-se, em sua maioria, em estado de abandono. Foi somente após a desastrosa guerra com a Prússia que começou um período de intenso nacionalismo cultural, durante o qual se redescobriu a figura de André Le Nôtre como

criador da tradição francesa do jardim. Para favorecer essa revisão, colaboraram grandemente dois arquitetos da paisagem, Henri Duchêne (1841-1902) e seu filho Achille (1866-1947), os quais se dedicaram em sua atividade profissional a restaurações e reelaborações de arquiteturas verdes, e, ao mesmo tempo, criaram uma modalidade projetual permeada de estilemas historicistas com a qual realizaram inúmeros jardins privados.

O início da atividade do primeiro Duchêne coincidiu com a restauração, marcada por décadas de duração e muitas redefinições, dos principais elementos compositivos do parque de Vaux-le-Vicomte, logo após a aquisição da propriedade rural, em 1875, pelo industrial Alfred Sommier. Exemplar, pela elegância do resultado, foi o trabalho realizado, nos primeiros anos do século XX, no parque do castelo de Champs-sur-Marne, baseado em uma grande evocação do estilo clássico francês, trazendo à luz uma arquitetura verde desaparecida. A partir de vestígios de um jardim formal ideado no início do século XVIII, mas transformado após a Revolução Francesa de acordo com o gosto paisagístico, os Duchêne redesenharam a parte central do complexo segundo modelos históricos, com um *parterre* de sofisticado desenho rococó e bosques delineados por tílias e castanheiras-da-índia que enfatizam o longo eixo central (figura 9). Depois da morte do pai, Achille projetou jardins privados das mais variadas dimensões em Paris, na Côte d'Azur, na Califórnia: composições que jogavam com eixos visuais enquadrando cenas de desenho marcante, repletas de citações.

Em torno dos Duchêne, formou-se um significativo grupo de paisagistas que somaram essa tendência historicista a uma linguagem calcada nas artes plásticas do período. Assim fez, por exemplo, Ferdinand Duprat (1887-1976) em *La Roche-Courbon*, castelo do século XV na região francesa de Charente, ao qual ele acrescentou, a partir de 1920, um parque que misturava estilemas seiscentistas com explícitas influências *art déco* (figura 10). Uma matriz análoga, a meio-caminho

Figura 9
Champs-sur-Marne, *parterre* do parque do castelo. Fotografia de c.1900.

entre historicismo e decorativismo, marcou a construção dos espaços verdes do castelo renascentista de *Villandry*, às margens do Loire. O espanhol Joachim de Carvalho, que adquiriu a propriedade em 1906, mandou realizar os jardins em três níveis de terraços, com um ornamentado desenho quinhentista dividido em compartimentos, em parte deduzido de tratados da época, em parte ideado por artistas (figura 11).

Nesse mesmo contexto cultural formou-se também Jean-Claude-Nicolas Forestier, que em suas criações respeitou a tradição clássica de seu país, conjugando-a ao mesmo tempo com uma grande sensibilidade em relação ao caráter dos muitos e diferentes lugares em que atuou. Em Paris, Forestier reconstituiu, em 1905, o jardim setecentista de *Bagatelle*, situado na extremidade do Bois de Boulogne. Na reconstrução desse parque, mais que a vontade de recriar o ambiente original, já completamente transformado no século XIX, o arquiteto foi movido por um interesse didático e hortícola que o levou a inserir coleções de novas plantas e compor canteiros floridos por massas de cores.

Graças à fama conquistada com a recuperação de Bagatelle, Forestier recebeu, em 1911, o encargo de reordenar o *Parque María Luisa* em Sevilha, construído no século anterior.

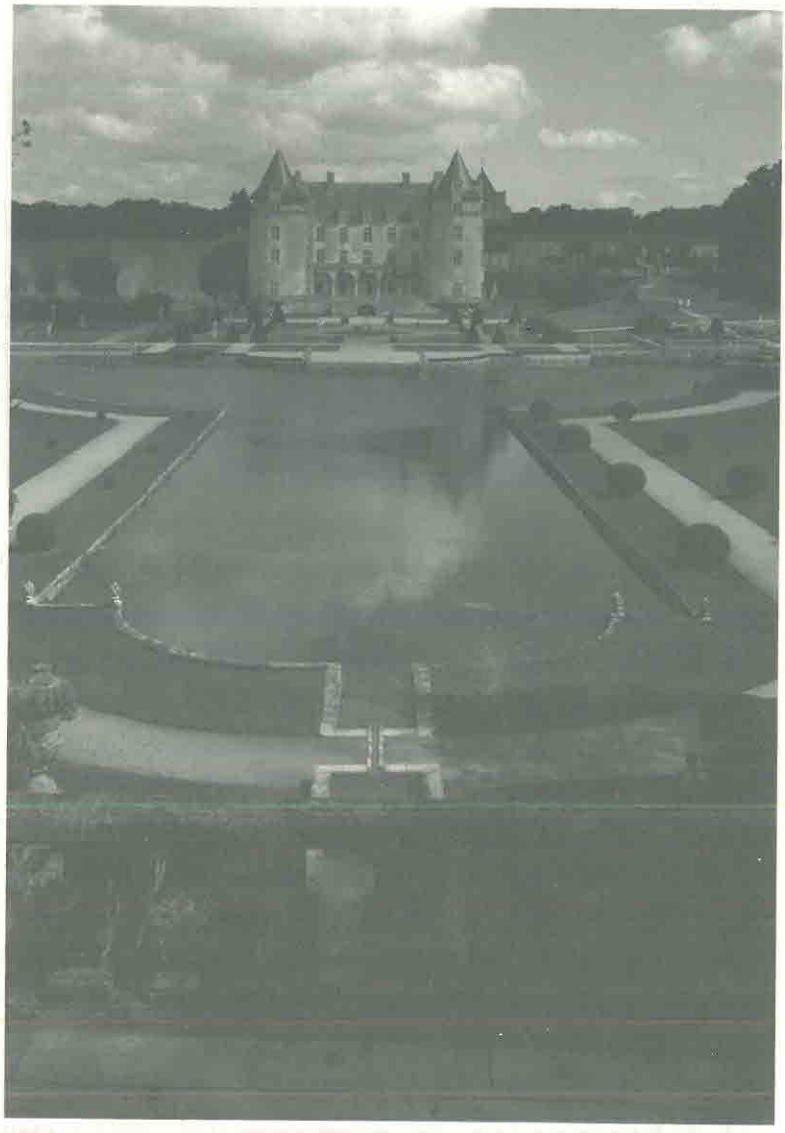


Figura 10
La Roche-Courbon, parte central do parque do castelo com o tanque.

O arquiteto conservou os plantios irregulares, mas sobrepôs ao conjunto uma trama formal, constituída de eixos ortogonais desenhados por alamedas, espelhos-d'água e fontes. O contraste entre a geometria dos novos traçados e a aparente desordem da vegetação existente criava efeitos de grande variedade. A isso se acrescentava o fato de que toda a área verde recebeu,

Figura 11
Villandry, vista dos jardins do castelo.

aqui e ali, pequenos tanques revestidos de cerâmica colorida, fontes mouriscas, vasos decorados, bancos à sombra, equipamentos que, no conjunto, conferiam ao jardim um agradável tom de intimidade (figuras 12 e 13).

Esse caráter original vinha da intenção de evocar os espaços verdes da antiga Andaluzia: ao pesquisar as tradições culturais do lugar, Forestier tinha se deparado, de fato, com o jardim mourisco, cuja lembrança permanecia nos pátios das residências privadas. O Parque María Luisa tornou-se, assim, uma extraordinária experiência de fusão de estilos: o estilo formal, expresso pela malha das alamedas principais, o estilo paisagístico, evocado pela vegetação em manchas e pelos caminhos secundários curvilíneos, e o estilo islâmico, em cuja caracterização é inspirada a sequência de ambientes para descanso.

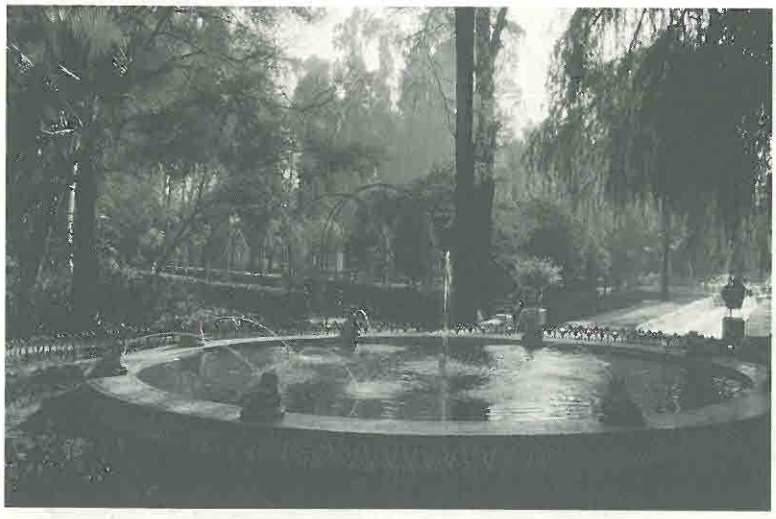


Figura 12
Sevilha, Parque María Luisa, 1911. Detalhe da fonte das rãs.

Figura 13
Sevilha, Parque María Luisa. Detalhe do tanque dos leões.

Modernismo

As obras de paisagistas como Duprat e Forestier evidenciam a existência, na França, nas primeiras décadas do século XX, de um movimento que objetivava a conciliação entre estilemas historicistas e modalidades plásticas, inspiradas nas vagas mais recentes. A oportunidade para exprimir plenamente essa

tendência apresentou-se com a grande *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, realizada em Paris, em 1925, na qual o elemento de ligação entre os diversos pavilhões eram os jardins. Quem coordenava a realização das arquiteturas verdes era Forestier, que estimulou os projetistas a redefinir o conceito de jardim: as formas dos espaços verdes foram, então, manipuladas como esculturas, os motivos decorativos das artes aplicadas compareceram em forma vegetal, aplicou-se iluminação elétrica e se experimentaram materiais novos, como o concreto e o vidro.

Entre os arquitetos participantes estava Le Corbusier, que criou um pavilhão para o *Esprit Nouveau* atravessado por uma árvore e localizado sobre um prado com arbustos de plantio irregular, de modo que a vegetação tratada de maneira livre fizesse contraponto ao traçado regular da arquitetura. Peter Behrens (1868-1940) desenhou a estufa do pavilhão austríaco como um volume cristalino armado por uma sofisticada trama de montantes e posicionado de frente ao Sena (figura 14). Mas a proposta mais provocadora foi a de Robert Mallet-Stevens (1886-1945), que apresentou um experimento mais discursivo

Figura 14
Estufa de Peter Behrens no pavilhão austríaco da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925.

do que de inovação hortícola (figura 15): de dois canteiros retangulares elevados, com superfícies plantadas inclinadas, erguiam-se esculturas estilizadas em forma de árvores, montadas a partir de planos de concreto armado. Esse conjunto, definido como "cubista" por causa de seu extravagante aspecto anguloso, foi um claro sinal de que os arquitetos modernos estavam começando a interessar-se pelo jardim.

Também Gabriel Guevrekian (1900-1970), arquiteto e decorador, ousou na decomposição de um espaço verde, por meio de um processo análogo ao da contemporânea pintura cubista, em seu *Jardim de Água e Luz*. Nele, buscou uma síntese entre horticultura, pintura e escultura (figura 16): fragmentou umpequeno triangular, circundando-o uma grelha vertical de padrões também triangulares e dispondo canteiros com diferentes inclinações e forte colorido – amarelo, vermelho, azul –, de forma a acentuar a tridimensionalidade da composição. No centro da composição, posicionou uma fonte geométrica em concreto armado encimada por uma esfera giratória de vidro colorido, para refletir a iluminação elétrica (figura 17).

Figura 15
Jardim com árvores de concreto armado, de Robert Mallet-Stevens, na Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925.

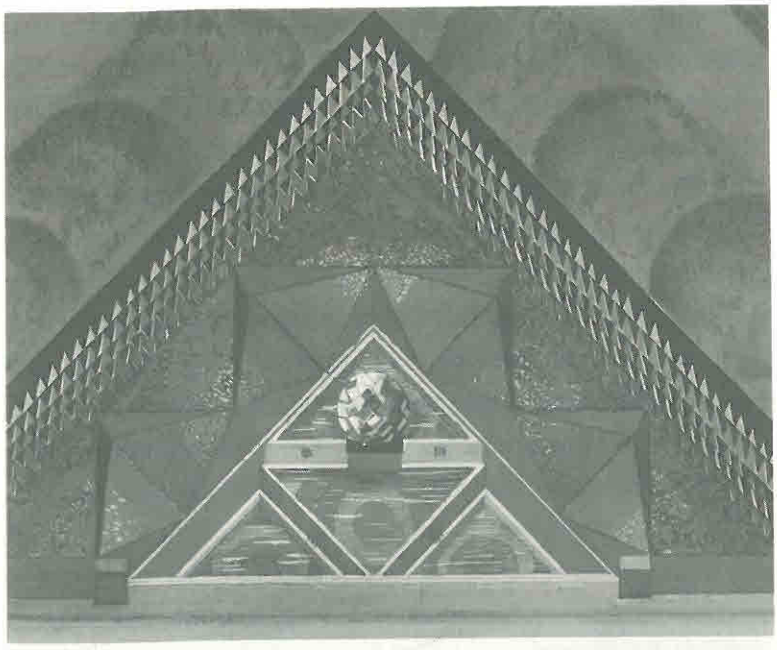


Figura 16
Gabriel Guevrekian, desenho colorido *Jardim de Água e Luz*, 1925.

Figura 17
Jardim de Guevrekian na Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris, 1925.

O jardim atraiu a atenção de um rico amante das artes, o visconde Charles de Noilles, que já havia encarregado Mallet-Stevens de realizar uma vila em Hyères, nas proximidades de Toulon. A *Vila Noailles*, edifício de teto plano em um sítio

íngreme fronteando o Mediterrâneo, adaptava-se à morfologia acidentada também por meio de uma série de pequenos jardins, um dos quais ocupava um espaço triangular. Em 1928, Guevrekian, desenvolvendo o tema experimentado em Paris, desenhou ali uma trama de compartimentos quadrangulares, à maneira de tabuleiro de damas. Alguns compartimentos recobriu com pasta de vidro, alternando com outros plantados com espécies floríferas coloridas (figura 18). Localizou no centro uma pequena fonte quadrangular, e no vértice da composição, que se abria para a paisagem, uma escultura dedicada à alegria de viver.

Também sob encomenda de Le Noilles, André Vera (1881-1971), arquiteto, paisagista, escritor, e seu irmão, Paul

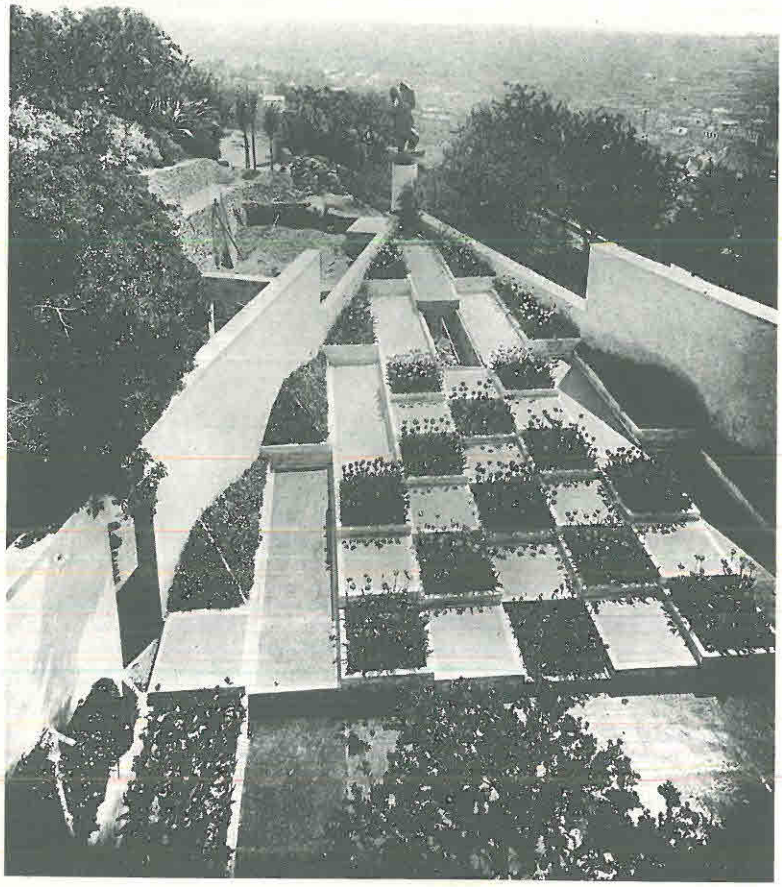


Figura 18
Hyères, Vila Noailles, jardim de Guevrekian, 1928.

(1882-1957), gravador, criaram, entre 1924 e 1926, para a residência de *Place des États-Unis* em Paris, um jardim-pintura cujo desenho foi pensado para ser visto dos pavimentos superiores do edifício. Em um espaço triangular assimétrico, dois canteiros de flores, que emergiam de um piso revestido de pedra, sugeriam uma imagem de raios coloridos (figura 19). A artificialidade era acentuada pelo cercamento com espelhos, que multiplicava a imagem fracionada dos canteiros floridos.

A tendência formalista genuinamente parisiense reverberou também no jardim público do *square Croulebarbe* (hoje René Le Gall), verdadeira obra de *haute-couture* do arquiteto e paisagista Jean-Charles Moreux (1889-1956), inaugurada em 1938. O jardim era constituído por um espaço verde retangular, rebaixado em relação às ruas circunstantes, onde um sombreado bosque central separava duas zonas de características contrastantes: uma área de recreação para crianças e um pequeno jardim de linhas renascentistas, inspirado no jardim de Villandry, enriquecido por pérgulas e canteiros floridos (figura 20).

Vulgarizadas, tais formas geometrizantes foram além do período da Segunda Guerra Mundial, transformando-se em ícones da burguesia provinciana que desejava parecer moder-

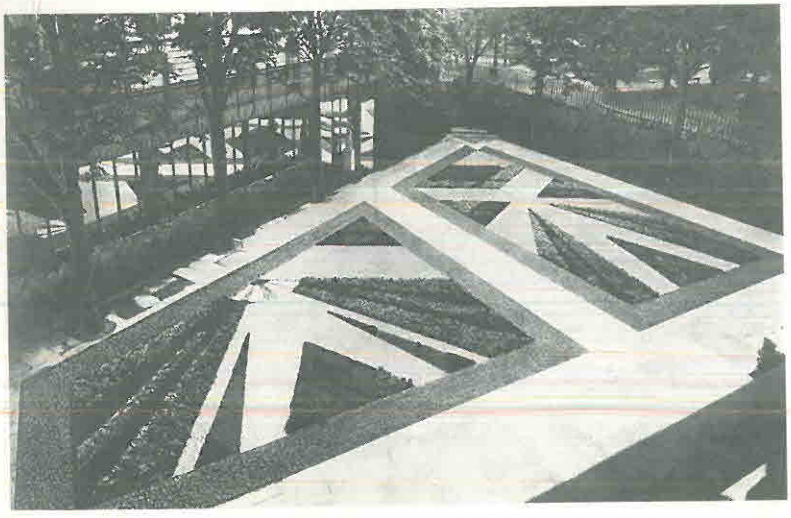


Figura 19
Paris, residência Noailles na Place des États-Unis, jardim de André e Paul Vera. Fotografia de Man Ray, de c.1926.

na. Uma sátira ao decorativismo de gosto duvidoso de alguns espaços verdes privados comparece no filme *Mon Oncle* (1958), de Jacques Tati (1907-1982), no qual a ambientação principal, ideada por Jacques Lagrange (1917-1995), representa justamente um coloridíssimo e estranho jardim modernista (figura 21).

Figura 20
Jean-Jacques Moreux, *square* René Le Gall (anteriomente *square* Croulebarbe), Paris, 1938.

Figura 21
Fotograma do filme *Mon Oncle*, de Jacques Tati, 1958.

Modernidade japonesa

O historicismo regional não foi um fenômeno exclusivamente ocidental, manifestando-se na busca mais ampla de identidade que, entre os séculos XIX e XX, contagiou a modernização dos Estados nacionais e o cenário cultural dela resultante. A mesma tendência de recuperação de estilemas de tradição autóctone inspirou, no Oriente, a atividade do precursor do paisagismo moderno no Japão, Jihei Ogawa (1860-1933). Ele recuperou as modalidades compositivas dos tradicionais jardins de passeio, articulados por cenas, introduzindo-lhes, porém, material vegetal não autóctone, árvores isoladas de belas floradas e prados, elementos completamente alheios à tradição nipônica. Uma de suas maiores obras foi o parque do santuário xintoísta *Heian Jingu* em Kyoto, realizado a partir de 1895, por ocasião do 1.100º aniversário de fundação da cidade (figura 22). Por esse motivo, Ogawa retomou, na composição, o clássico estilo Heian, com um grande lago como elemento central de uma composição idílica e naturalística, enriquecida de uma ampla paleta cromática de plantas nativas e exóticas, de modo a tornar interessante o espaço verde em todas as estações.

Ainda em Kyoto, entre 1892 e 1896, Ogawa criou para Aritomo Yamagata, funcionário governamental, o jardim da *Vila Murin-na*. Em um terreno de dimensões modestas, levemente inclinado, ele introduziu uma sequência de tranquilas cenas em miniatura, com um riacho que atravessava uma campina animada por ligeiras ondulações (figura 23). O curso de água era movimentado por pequenas cascatas e se alargava em dois pontos, formando laguinhos. Na extremidade da composição, os anteparos verdes emolduravam as montanhas de Kyoto, construindo uma tradicional "cena emprestada".

Em 1929, em Tóquio, na residência que o então presidente da Mitsubishi, Koyata Iwasaki, destinava aos hóspedes estrangeiros, Ogawa propôs uma espécie de compêndio do jardim

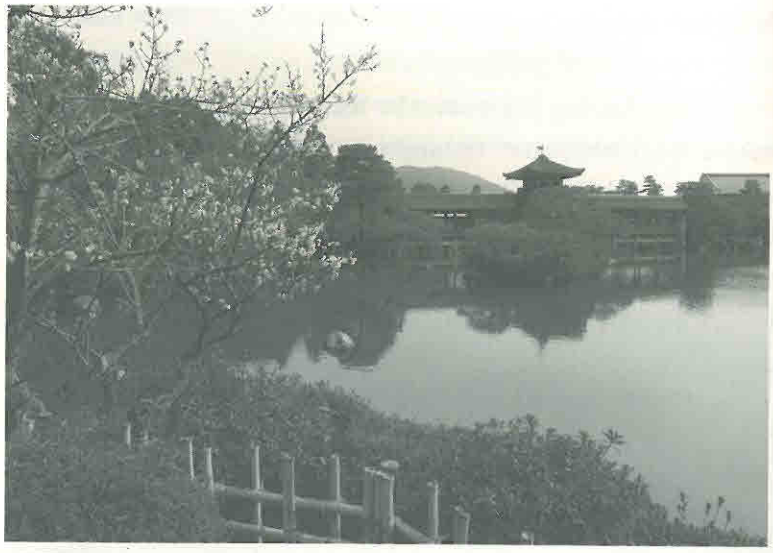


Figura 22
Kyoto, santuário xintoísta Heian Jingu, iniciado em 1895. Detalhe do espelho-d'água maior.

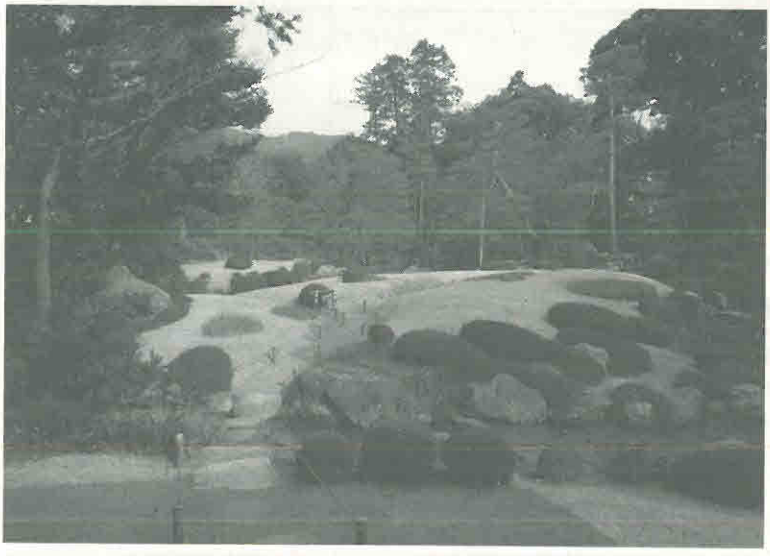


Figura 23
Kyoto, Vila Murin-an. Detalhe do jardim, 1892-1896.

japonês; a parte inferior da área apresenta um espelho-d'água em que se refletem belas pedras, e um prado, ambos situados na base de uma elevação na qual vários caminhos sobem entre a vegetação, cortando pequenos fossos, para alcançar pontos panorâmicos. Quando o edifício de madeira se incendiou em 1955, foi substituído pela *International House of Japan*, cons-

trução de Kunio Maekawa (1905-1986), colaborador de Le Corbusier e personagem de ponta da nova arquitetura moderna do Japão (figura 24). Nessa ocasião, a composição paisagística de Ogawa foi preservada quase intacta, mostrando como as formas naturais e poéticas do jardim japonês integravam-se com espontaneidade às formas da arquitetura moderna: uma lição destinada a ser retomada em vários contextos.

Uma culta fusão entre respeito ao passado e expressividade moderna distinguiu também o trabalho de Mirei Shigemori (1896-1975), o mais influente paisagista japonês do século XX. Após estudar a cultura tradicional japonesa e, de modo particular, as expressões que exaltavam a ligação entre o homem e a natureza, como a cerimônia do chá e a *ikebana* (arte de preparar composições florais), Shigemori voltou-se à arquitetura da paisagem. Mediante um paciente trabalho de observação e documentação, publicou entre 1938 e 1939 uma obra enciclopédica sobre os jardins históricos de seu país, intitulada *Nihon teienshi zukan*, "Livro ilustrado da história do jardim japonês". Essa obra fez com que se tornasse um grande conhecedor das técnicas compositivas tradicionais, das quais, porém, conde-

Figura 24
Tóquio, detalhe da International House of Japan e de seu jardim. Vista noturna.

nava o uso repetitivo, sem invenção, que percebia nos jardins mais recentes. Shigemori tentou ainda revitalizar os cânones do jardim *karesansui*, aplicando formas e cores novas derivadas parcialmente da tradicional arte decorativa nacional, mas tmabém se inspirando nas artes plásticas ocidentais.

No início dos anos 1930, Shigemori principiou o desenho de jardins residenciais e depois para templos; seu primeiro espaço verde de maiores dimensões é de 1939: os jardins *Hôjô*, pavilhão principal do templo *Tôfuku-ji* em Kyoto. Apesar de o edifício ter sido reconstruído em 1890, o complexo remontava ao século XIII, o que sugeriu ao paisagista uma referência à simplicidade daquela época, conjugada, porém, com o gosto moderno. Em torno de *Hôjô*, desenvolveu, em sequência, quatro diferentes composições no tradicional estilo dos jardins secos, introduzindo ali elementos de ornamentação geométrica. Em frente ao edifício, no lado sul, colocou quatro grupos de grandes rochas em um leito de pedrisco rastelado (figura 25), enquanto na direção oeste contrapôs uma pequena colina sinuosa, coberta de musgo, a um tabuleiro de xadrez regular, feito de pedrisco e sebes baixas de azaleia, perfeitamente aparadas em forma quadrangular. Ao norte, repetiu o jogo do tabuleiro de xadrez, decompondo sua geometria com pedras quadradas e claras, livremente inseridas em um leito de musgo (figura 26); a leste, por fim, ele dispôs sobre uma base de musgo e pedrisco sete pedras cilíndricas, dispostas segundo um desenho que evoca a constelação da Ursa Maior.

Em 1969, executou o *Yûrin no Niwa*, jardim no interior do edifício expositivo da Associação de Fabricantes de Kimono em Kyoto; Shigemori aplicou na composição motivos dos tecidos desse vetuário, lançando desenhos espiralados sobre uma superfície de pedras em várias cores e imersas na água.

Datado de 1975, o conjunto de jardins internos no *Matso Taisha*, um dos principais templos xintoístas de Kyoto, é sua derradeira obra. Os diversos ambientes são evocações contem-

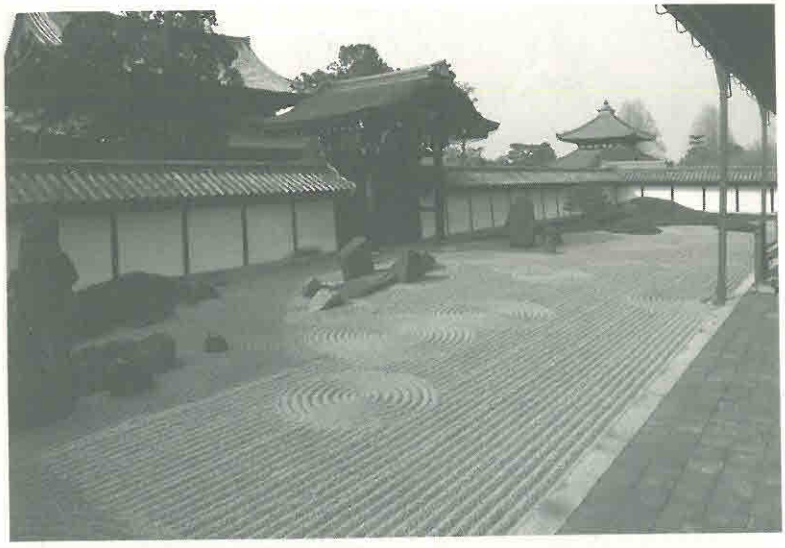


Figura 25
Kyoto, mosteiro Tofuku-ji, o jardim sul do *hojo*, 1939.

Figura 26
Kyoto, mosteiro Tofuku-ji, o jardim norte do *hojo*, 1939.

porâneas dos estilos históricos do jardim japonês, vistos através da interpretação poética do autor. A composição apresenta três cenas diversas, a começar pelo jardim das origens, feito só com grandes rochas que se elevam contra o bosque, no fundo; a seguir, há um jardim que alude ao estilo mais arcaico, empregando um curso d'água serpenteante; e, por fim, um jardim de água com ilhotas, evocação dos grandes jardins aristocráticos do século XIII.

Figura 27
Kyoto, mosteiro Zuiho-in, jardim sul, 1961.

Um mestre: Roberto Burle Marx

Não é por acaso, talvez, ter sido justamente o Brasil, terra de miscigenação cultural e ambiental, síntese das características problemáticas e vitais do século XX, o berço do mais original criador de arquiteturas verdes do período: Roberto Burle Marx (1909-1994), botânico, artista, designer e, sobretudo, paisagista que buscou uma estreita relação com as artes modernas e usou materiais vegetais e minerais inéditos. Com grande sensibilidade, esse profissional aliou-se aos arquitetos modernos de seu país e encarnou o espírito de seu tempo também em campanhas contra o desmatamento e na defesa do meio ambiente.

Nascido em São Paulo, começou seus estudos profissionais aos 18 anos em Berlim, onde passou dois anos por motivos de saúde e para estudar pintura e música; na capital alemã, frequentou o jardim botânico de Dahlem, que abrigava em suas

estufas uma vasta coleção de plantas tropicais, e foi nesse lugar que ele se apaixonou pela flora brasileira. Voltando à pátria em 1930, matriculou-se na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde frequentou cursos de escultura, pintura e arquitetura, tendo como professor dessa última disciplina o arquiteto e urbanista Lúcio Costa. Ao conhecer as experimentações compositivas com o uso de plantas que seu jovem aluno vinha fazendo, Costa o convidou para uma colaboração. Assim, em 1932, Burle Marx criou seu primeiro jardim, na residência *Schwartz* em Copacabana, projetada por Lúcio Costa e Gregori Warchavchik, onde as plantas se dispunham em canteiros circulares, em contraposição ao ritmo da pavimentação de placas quadradas.

A oportunidade de mostrar sua sintonia com a linguagem da arquitetura moderna apresentou-se em 1938, quando recebeu o encargo de criar os espaços verdes do novo edifício do então *Ministério da Educação e Saúde* no Rio de Janeiro: três jardins, um no térreo como praça de ingresso do complexo, e dois suspensos (figura 28). O projeto arquitetônico era obra de um grupo de arquitetos brasileiros, entre os quais Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, com a consultoria do grande *maître-à-penser* da época, Le Corbusier. Talvez tenham sido as sugestões da morfologia do ambiente natural brasileiro, rico em elevações movimentadas e cursos d'água serpenteantes, que influenciaram o processo criativo de Burle Marx no caso dos jardins do Ministério. Na ocasião, ele depurou uma linguagem de formas curvilíneas que, juntamente com o extenso uso da flora tropical, constituiu a marca estilística inconfundível de suas composições posteriores. Naqueles anos, estabeleceu uma estreita amizade com o botânico Henrique Lahmeyer de Mello Barreto (1892-1962), a quem o paisagista acompanhou em expedições de estudo e coleta em Minas Gerais e por quem foi encorajado a insistir na conjugação de expressão artística e flora nativa. Burle Marx prosseguiu apro-

Figura 28
Roberto Burle Marx, a praça de ingresso e um dos jardins suspensos do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, 1938.

fundando esse interesse ao longo de sua vida, experimentando muitas plantas e introduzindo várias delas, pela primeira vez, em contextos urbanos.

Em 1942, Burle Marx desenhou os jardins de várias arquiteturas projetadas por Niemeyer na Pampulha, bairro de Belo Horizonte: os espaços verdes do *Cassino* e da *Igreja de São Francisco* são particularmente reveladores de sua abordagem na associação de plantas para formar manchas coloridas e grupos escultóricos, segundo trama de linhas sinuosas que, em seu desenvolvimento fluido, instauram um diálogo emocional com a geometria dos edifícios.

Obras-primas são as intervenções realizadas nos anos seguintes, ao longo da orla da cidade do Rio de Janeiro: a Praça Salgado Filho (1947-1953), junto ao *Aeroporto Santos Dumont* (figura 29), o *Parque do Flamengo* (1961- 1965) e o calçadão de Copacabana (1970).

O Parque do Flamengo é uma área linear de 120 ha que se estende ao longo da baía de Guanabara, sobre um aterro subtraído ao mar; o plano geral deve-se a um grupo de projetistas coordenado por Maria Carlota Costallat de Macedo Soares

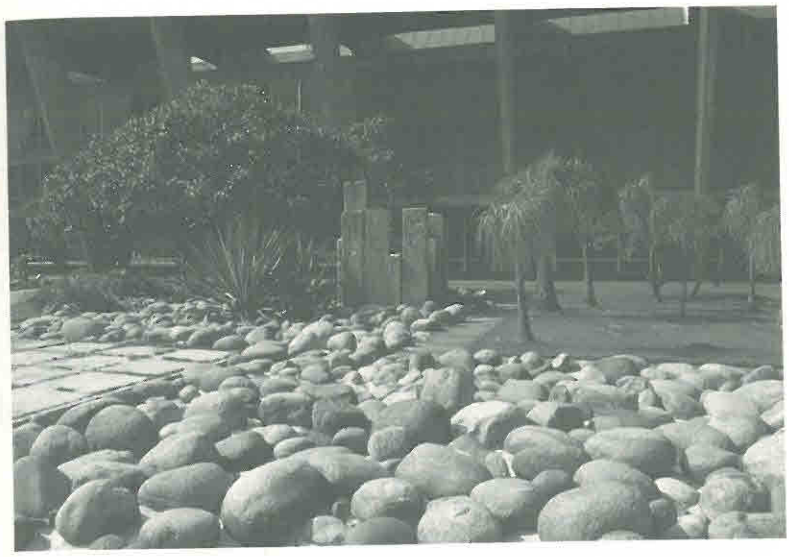
Figura 29
Roberto Burle Marx,
Praça Salgado Filho,
Rio de Janeiro,
1947-1953.

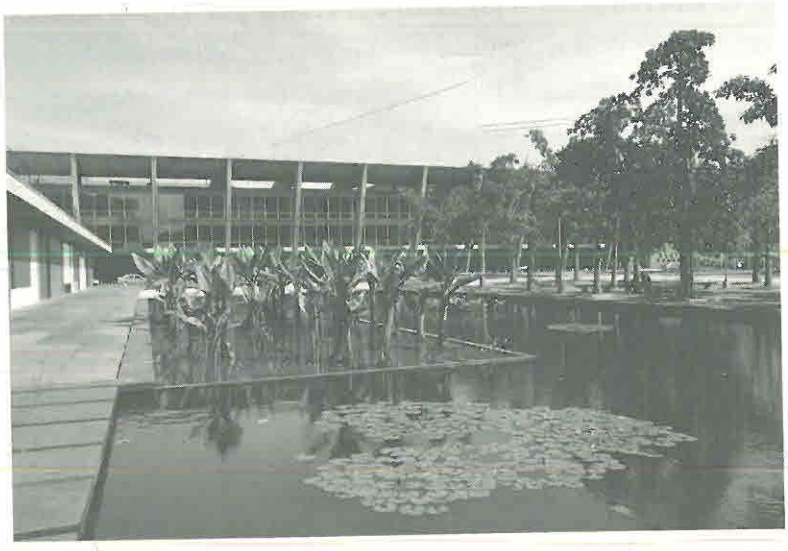
(1910-1967), enquanto o desenho dos diversos jardins é de Burle Marx. Atravessado por vias expressas, abriga o Museu de Arte Moderna, quadras esportivas, restaurante, creche, espaços para eventos culturais e recreação. As várias instalações e o eixo viário foram admiravelmente integrados na composição do verde, que se desdobra em uma sequência de ambientes diferentes, resultantes de uma inteligente combinação de grupos botânicos e pavimentação colorida. Um desenho fortemente geométrico introduz o setor do museu (figura 30), onde a composição paisagística se torna obra de arte executada com matéria vegetal e mineral: pedras facetadas ou roladas, plantas de cores e conformações diversas, de folhagem arredondada, pontiaguda, serrilhada são justapostas em canteiros quadrangulares. Essa trama de exuberante riqueza e variedade contrasta com um extenso tapete verde de desenho serpenteante, obtido com o uso alternado de duas variedades de gramas. As faixas, de cores ligeiramente diversas, transformam o plano verde em um revestimento vegetal fluido, que dialoga com o cenário de morros sinuosos e com as baías que salpicam o Rio (figura 31).

Figura 30
Roberto Burle Marx, jardins de ligação entre o Museu de Arte Moderna e o Parque do Flamengo, Rio de Janeiro.

Figura 31
Roberto Burle Marx, gramado de ondas ao lado do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

Junto ao museu, como que representando a variedade dos ambientes ecológicos do país, Burle Marx criou dois *parterres* que se contrapõem, um seco e outro de água, dispondo-os ao longo dos lados da edificação elevada do solo por pórticos. No primeiro, voltado para leste, pedras roladas ladeiam grandes monolitos de granito e uma vegetação selecionada pelas formas escultóricas (figura 32); no segundo, em vez disso, um amplo tanque retangular abriga ninfeias, papiros e espécies aquáticas plantadas em conformações geometrizadas (figura 33).





Figuras 32 e 33
Roberto Burle Marx, o *parterre* seco e o *parterre* de água nas proximidades do Museu de Arte Moderna no Parque do Flamengo, Rio de Janeiro.

Em 1970, foi confiado a Burle Marx e seus colaboradores Haruyoshi Ono e José Tabacow o projeto do calçamento da *Avenida Atlântica*, o passeio da orla marítima que atravessa os bairros cariocas de Copacabana e do Leme. Recorrendo à tradicional técnica portuguesa do mosaico com pedras brancas, pretas e vermelhas, ele realizou um monumental desenho que invade todas as calçadas da grande artéria. E, enquanto na faixa

junto à praia longas formas de ritmo sinuoso foram utilizadas com a intenção de evocar o movimento das ondas, as zonas mais internas foram desenhadas com uma pavimentação de motivos abstratos, feita de figuras enviesadas e linhas quebradas; toda a extensão foi, ademais, pontilhada com ilhas verdes, grupos de palmeiras e arvoredos isolados (figura 34). A faixa da orla marítima foi assim transformada em um espetáculo vibrante e contínuo, possível de ser desfrutado dos altos hotéis que limitam à beira-mar.

Nos anos 1960 e 1970, Burle Marx trabalhou constantemente em projetos para a nova capital, Brasília. São seus os dois jardins, um suspenso e outro no térreo do *Palácio do Itamaraty* (1965), edifício projetado por Niemeyer e sede do Ministério das Relações Exteriores. Se o primeiro é marcado por formas ameboides, com pedras redondas e plantas suculentas, o segundo é um *parterre* de água, pontilhado de esculturas e pequenos jardins sinuosos com plantas amazônicas (figura 35). Para o espaço verde que contorna o Ministério da Justiça (1970-1971), também de Niemeyer, Burle Marx novamente criou um tanque alimentado por pequenas cascatas que saem do próprio edifício e com exuberantes plantas de diversas alturas. A água, vital em uma região de clima seco como Brasília, é o elemento que caracteriza também os jardins do *Ministério do Exército* (1970-1971) desenhados em colaboração com Ono e Tabacow. Trata-se de um parque público de formato triangular onde se descobre, no centro de áreas plantadas e pavimentações feitas de geometrias truncadas, um tanque sinuoso do qual emergem grandes esculturas prismáticas que evocam a riqueza mineral do Brasil (figura 36). Para a nova capital, ele desenhou ainda jardins e praças verdes com áreas de recreação inseridas nas quadras residenciais.

Em sua longa carreira profissional, Burle Marx projetou também vastos jardins privados, como os de *Odette Monteiro*, hoje *Fazenda Marambaia*, em Petrópolis, iniciados em 1945; em um magnífico cenário de montanhas e florestas, modelou o

Figura 34
Roberto Burle Marx, pavimentação da porção norte da Avenida Atlântica no bairro do Leme, Rio de Janeiro, 1970.

Figura 35
Roberto Burle Marx, Palácio do Itamaraty em Brasília com o jardim de água, 1965.

fundo de vale descortinado a partir da residência, introduzindo manchas de plantas coloridas, espelhos-d'água curvilíneos e bosquetes, ligando o conjunto ao panorama montanhoso, ao fundo. De 1954 são os jardins da pequena *residência Edmundo Cavanellas*, hoje *Gilberto Strunck*, desenhado por Oscar Niemeyer, em Pedro do Rio; um *parterre* colorido em tabuleiro de xadrez contrapõe-se às faixas sinuosas também coloridas

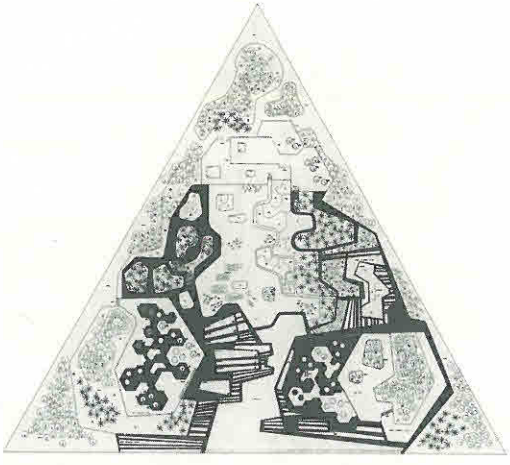


Figura 36
Roberto Burle Marx, *Praça do Ministério do Exército*, Brasília, 1970-1971.

que antecedem o lago. Em 1973, chamado pelo amigo industrial Clemente Gomes, trabalhou os jardins da *Fazenda Vargem Grande*, aos pés da Serra da Bocaina. Tendo ao fundo um movimentado cenário montanhoso e aproveitando terraços criados no passado para secagem de café, o paisagista e seu sócio Haruyoshi Ono e José Tabacow projetaram um jardim acentuadamente escultórico, no qual água, pedras e plantas de cores flamejantes, como as bromélias, dão vida a uma paisagem de exuberante imaginação. Para algumas grandes empresas, ele e sua equipe criaram os espaços abertos que cercam os escritórios centrais: praças públicas multicoloridas como as que se desdobram em torno da sede da *Petrobras* no Rio de Janeiro (1973) ou no edifício do *Banco Safra* em São Paulo (1983-1986) (figura 37). Significativas são também suas realizações fora do Brasil, como o *Parque del Este* em Caracas (1956-1961) (figura 38), o *Parque de las Américas* em Santiago do Chile (1962) e os pátios internos do edifício da *Unesco* em Paris (1963).

A habilidade criativa de Burle Marx foi alimentada pela prática do estudo botânico e do cultivo; em 1949, ele adquiriu, junto com seu irmão Guilherme Siegfried, uma grande propriedade rural em Guaratiba, ao sul do Rio de Janeiro, o *Sítio Santo Antônio da Bica*, hoje Sítio Roberto Burle Marx. Situada numa área monta-

Figura 37
Roberto Burle Marx, *teto-terraço do Banco Safra*, São Paulo, 1983.

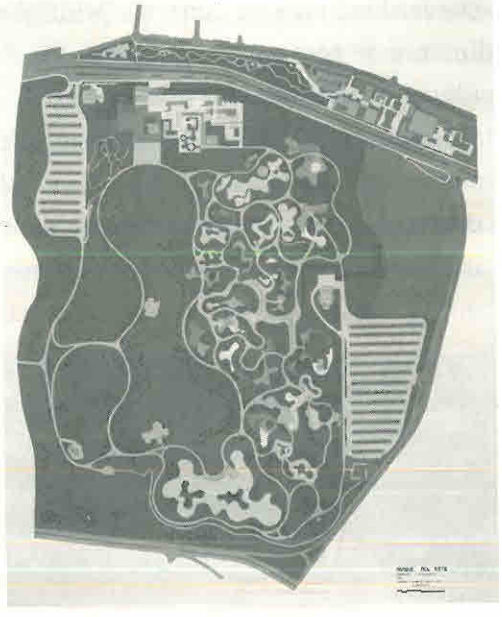


Figura 38
Roberto Burle Marx, *Projeto do Parque Del Este*, Caracas, 1958.

nhosa nas proximidades da costa, rica em nascentes e em parte coberta pela vegetação pluvial da mata atlântica, ali estabeleceu seu local de trabalho predileto, formando viveiros nos quais aclimatava, cultivava e multiplicava plantas provenientes das diversas regiões fitoclimáticas do Brasil.

Mas o sítio é também uma fantástica experimentação compositiva na qual a vegetação nativa, em alguns momentos majestosa, se integra com falsas ruínas, espelhos-d'água inundados pela luminosidade de plantas coloridíssimas, ambientes imersos na perene sombra da mata, pedras de todas as formas e tonalidades (figura 39). Aqui a linguagem de Burle Marx emerge em sua forma mais genuinamente vital: para tornar perceptíveis as características de cada planta, ele ressaltava suas formas, suas dimensões, a textura das folhas, sem nenhuma intenção didática ou naturalística, mas com a finalidade de criar paisagens imaginativas, amalgamando às composições vegetais pedras, estelas de granito, muros de concreto revestidos de mosaicos. Movia-se livremente através de culturas e tradições: em seus jardins, ecos de cenários primigênios e de rarefeitos jardins zen se casavam com a evocação das diversas naturezas e culturas brasileiras. O resultado é uma alegre mestiçagem vegetal e formal que, da união de elementos díspares, faz surgir uma mensagem positiva, de exuberante vitalidade, e que transfere à composição paisagística a original identidade cultural do país.

Figura 39
Guaratiba, Sítio Santo Antônio da Bica (hoje Sítio Roberto Burle Marx) residência e ateliê de Burle Marx. Detalhe do tanque com fragmentos arquitetônicos recompostos.

Identidade norte-americana

Depois do parêntese neo-historicista, a arquitetura da paisagem nos Estados Unidos deve seu caráter distintivo ao se vincular à arte moderna abstrata, expresso por meio do uso de formas livres e irregulares, criadas por canteiros ou pelos diversos tratamentos das superfícies.

O primeiro a definir esse estilo foi o paisagista Thomas Church (1902-1978), que desenvolveu uma abordagem original de projeto, afastando-se tanto do formalismo quanto do naturalismo pitoresco predominantes nas primeiras décadas do século XX. Ele mostrou-se inicialmente sensível às sugestões da exposição parisiense de 1925, introduzindo em seus jardins motivos *art déco*; diluiu, além disso, essas geometrias em uma linguagem compositiva mais orgânica e informal, depois de ter viajado pelos países escandinavos e encontrado o arquiteto Alvar Aalto, de quem apreciava a filosofia de relação com a natureza e as obras de formas curvilíneas. Quando se aliou a Lawrence Halprin, também paisagista, o estilo de Church voltou-se para uma modernidade formal, marcada por linhas sinuosas e quebradas, formas de cores chapadas, criando arquiteturas verdes que parecem livremente inspiradas nas obras de artistas como Wassily Kandinsky ou Joan Miró.

Exemplo paradigmático dessas elegantes modalidades projetuais é o jardim criado para a família Dewey Donnell e denominado *El Novillero*, em Sonoma County (1947-1949), na Califórnia, região onde Church costumava atuar. O jardim surge sobre uma colina coberta de grandes carvalhos, entre os quais se desenvolve uma composição de formas livres, delineadas por grupos de árvores, manchas de arbustos e ondulantes zonas pavimentadas que envolvem duas estruturas justapostas, a casa e a piscina (figura 40). O desenho sublima e reproduz a configuração da paisagem: a grande piscina, em cujo centro há uma escultura, encurva-se entre as árvores, retomando o

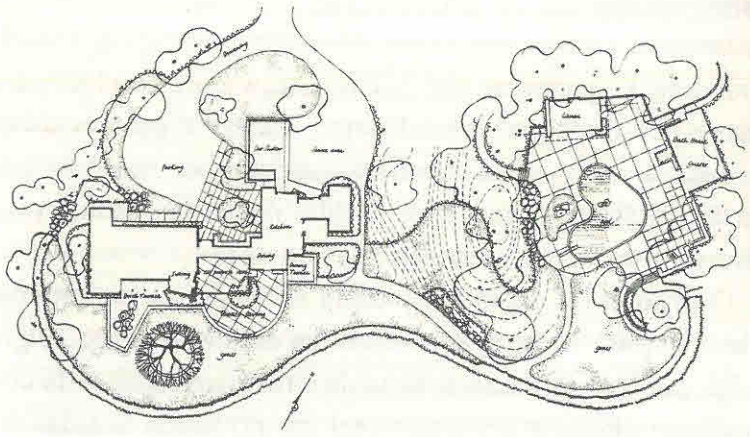


Figura 40
Planimetria do jardim El Novillero em Sonoma County.

desenvolvimento das lagoas naturais que se estendem colina abaixo, enquanto blocos de granito colocados entre o arvoredo fazem eco às formações rochosas ao redor.

Garret Eckbo (1910-2000), também paisagista, durante o período da política do New Deal, lançada pelo presidente Roosevelt para combater a recessão, estava trabalhando em assentamentos provisórios para trabalhadores temporários da agricultura. Nesses projetos, Eckbo buscou sombrear e valorizar o local mediante anteparos feitos de palmeiras, eucaliptos, choupos e oliveiras, cujos renques, úteis para estabilizar o solo, delineavam os lotes das hortas das famílias dos trabalhadores (figura 41). Ainda que a maior parte dessas propostas não tenha saído do papel, transparece nos desenhos uma experimentação com retícula vegetal abstrata que aponta o interesse do autor para o uso decorativo da geometria, confirmado nos projetos subsequentes. No jardim criado no final dos anos 1950 para sua família em Los Angeles, por exemplo, Eckbo experimentou a utilização de chapas produzidas pela Alcoa (figura 43). Esse material, completamente inovador em um espaço verde, foi usado por Eckbo para criar pérgulas, anteparos, fontes, que desenham uma refinada composição de tramas diversas.

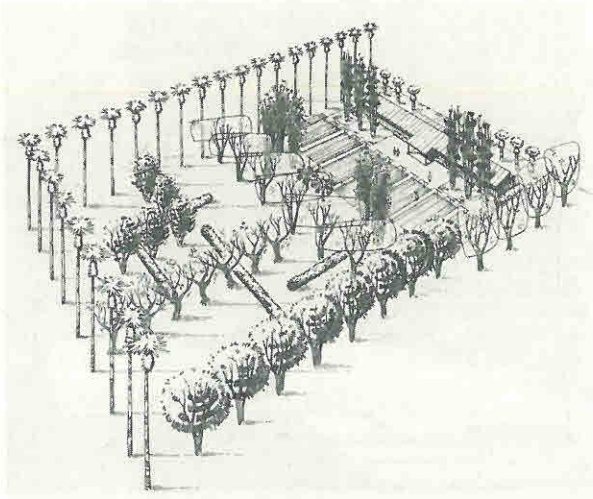


Figura 41
Garrett Eckbo, Estudo do conjunto residencial de trabalhadores agrícolas temporários, 1940.

Personagem emblemático da relação entre arte e jardim foi Isamu Noguchi (1904-1988), norte-americano de pai japonês. Ele começou sua carreira como escultor, mas seus interesses logo se estenderam ao teatro e ao desenho de objetos e de ambientes. Seus jardins incorporam elementos da tradição nipônica, como rochas e pedrisco rastelado, inseridos em composições completamente novas, tentando estabelecer um diálogo entre épocas e culturas diversas. Entre os seus trabalhos, figura o jardim da *sede da Unesco* em Paris (1956-1958), subdividido em uma zona inferior, com plantio informal e um sinuoso tanque de água com rochas, inspirado na paisagem clássica japonesa, e um nível superior, um terraço com sóbria composição, tendo, ao centro, a *Fonte da Paz*, constituída por grandes pedras que se erguem de um espelho-d'água quadrado (figura 42).

Fortemente inventivos são também o jardim circular rebaixado que Noguchi fez para o *Chase Manhattan Bank* (1961-1964) em Nova York, no qual pedras irregulares emergem de um plano de água, e, na mesma cidade, os dois pátios internos da sede central da *IBM* (1964), um voltado para o futuro, com grandes sólidos geométricos de concreto pintado,

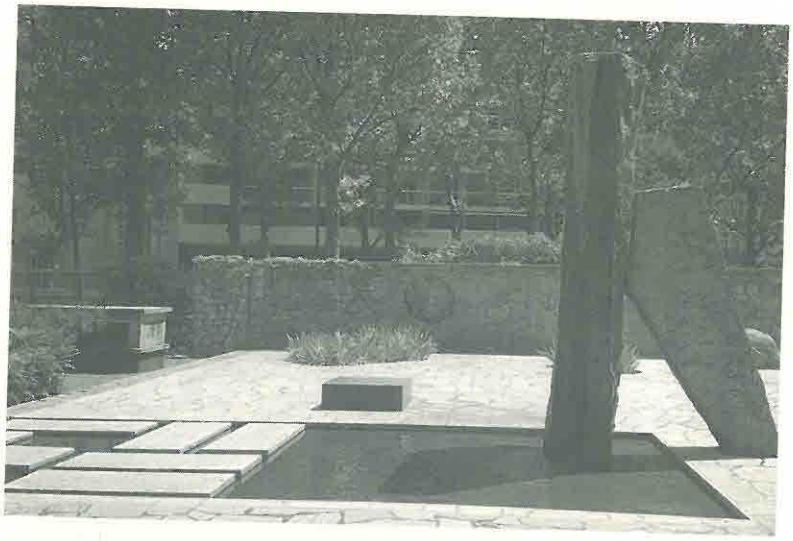


Figura 42
Isamu Noguchi, jardim interno da sede da Unesco em Paris, 1956-1958. Detalhe da Fonte da Paz.

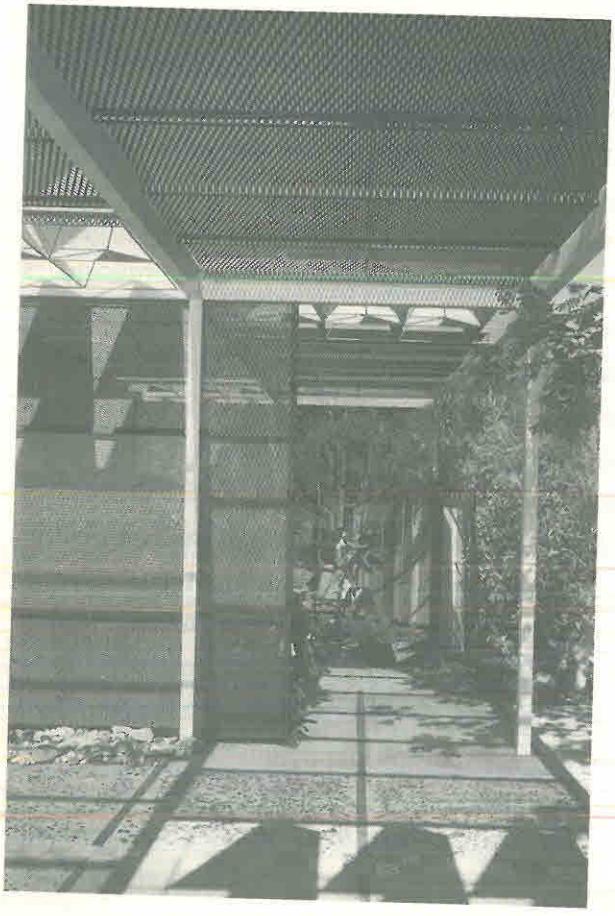


Figura 43
Garrett Eckbo, jardim realizado para a própria família, com o uso de placas de alumínio Alcoa, Los Angeles, 1959.

que aludem ao aflorar do solo, e o outro evocador do passado, onde, em uma espécie de jardim zen, contrapõem superfícies de pedrisco e gramado.

O paisagista Dan Kiley (1912-2004) visitou os parques europeus e foi tocado pela pureza geométrica das obras de Le Nôtre, em quem se inspirou para aprimorar uma linguagem própria, ao mesmo tempo clássica e moderna, ligada ao uso de tramas geométricas, assimetricamente sobrepostas. Obra emblemática dessa concepção é o jardim da Vila Miller (1955) em Columbus, no estado de Indiana, ideado juntamente com o arquiteto Eero Saarinen (1910-1961), autor do edifício (figura 44). A composição verde retoma e integra as formas do edifício, projetando-as no espaço externo, através do uso de elementos vegetais que reproduzem e multiplicam a modularidade das estruturas portantes, em um *pattern* de pontos e linhas.

Também o mexicano Luis Barragán (1902-1988) construiu uma linguagem pessoal inspirando-se no minimalismo abstrato, feito de formas puras e de cores, da arquitetura tradicional de sua terra. Entre suas obras, há residências com jardins organizados como salas verdes, mediante o uso da vegetação, sutis variações de altura e planos de água, como na *Casa Galvez* (1955), na Cidade do México. Na mesma urbe, realizou projetos de conjuntos residenciais de baixa densidade, caso de *Las Arboledas* (1958-1963) e *Los Clubes* (1961-1972), ponteados de

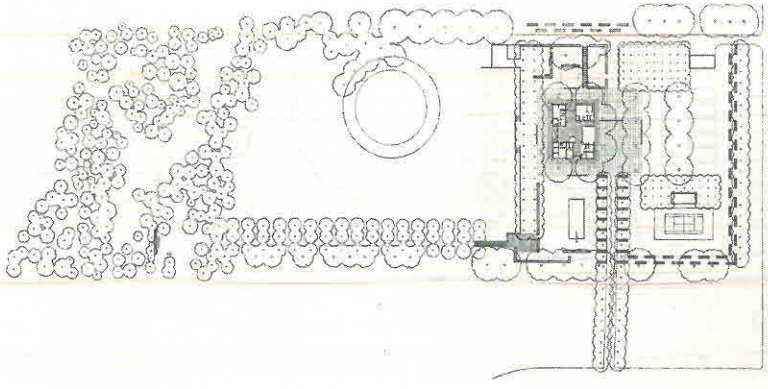


Figura 44
Planimetria do jardim da Vila Miller, Columbus, 1955.

pequenas fontes geométricas. Colocadas ao longo dos caminhos para cavalgar e pensadas tanto como equipamentos urbanos como bebedouros de cavalos, essas fontes agregam ásperos muros coloridos, linhas de árvores e fitas de água.

A experiência paisagística norte-americana apresenta um aspecto de originalidade também nos experimentos de integração entre arquitetura e os majestosos cenários naturais. Se a tendência dos arquitetos modernos europeus, perfeitamente expressa por Le Corbusier, era justapor a geometria da construção à espontaneidade pitoresca do entorno, a América transmitiu uma lição diferente. Grande partidário da unidade entre construção e paisagem foi Frank Lloyd Wright, que a partir dos anos 1920 se voltou para construções que buscavam unir-se aos lugares, incorporando ao desenho soluções estruturais e distributivas intrínsecas ao mundo natural e utilizando materiais locais.

Entre 1934 e 1937, Wright criou de acordo com esses princípios uma de suas obras-primas, a *Kaufmann House*, mais conhecida como a "Casa da Cascata": o edifício, situado em um bosque da Pensilvânia e construído com pedra extraída do local, projeta-se da ribanceira de um riacho, quase como uma saliência rochosa da vertente, avançando sobre um curso de água de montanha que, passando por baixo da arquitetura, dá um salto entre as rochas. A partir de 1937, Wright construiu a *Taliesin West*, no Arizona, complexo que abrigava seu escritório e várias residências; erguido em um ambiente desértico, o edifício penetra no terreno e se acomoda sobre o lugar rochoso, conformando-se à sua estratificação, enquanto no entorno está plantado um jardim de espécies adaptadas ao clima árido (figura 46).

A técnica de interpenetração entre arquitetura e sítio marcou também a obra de Richard Neutra (1892-1970); na *Kaufmann House*, situada no deserto de Palm Springs, na Califórnia (1946), a leve estrutura de alumínio do edifício nasce de uma paisagem de blocos rochosos arredondados, entre os quais se insinua a curvilínea piscina que sai da arquitetura (fi-

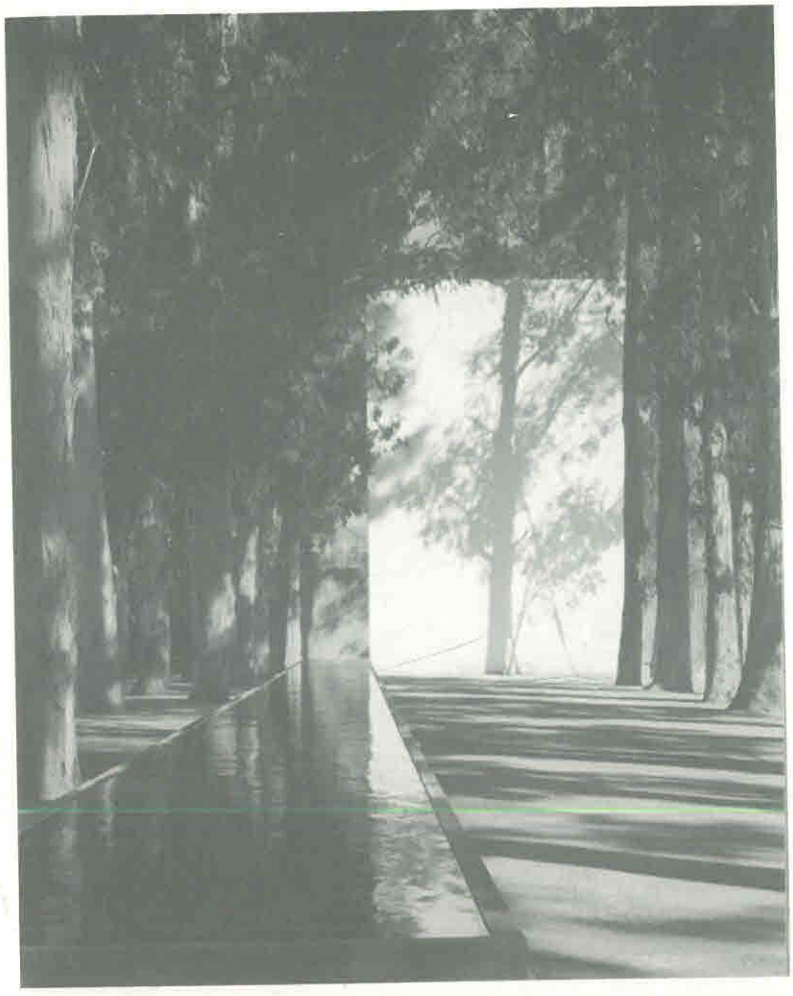


Figura 45
Luis Barragán, clube hípico *Las Arboledas*, Cidade do México, 1958-1963.

Figura 46
Frank Lloyd Wright, Taliesin West, 1937-1959. Detalhe do estúdio principal e do jardim.

Figura 47
Richard Neutra, Kaufmann House, Palm Springs, 1946.

gura 47). Também entre os projetistas dos países latinos, porém culturalmente ligados à América do Norte, encontram-se experimentações ousadas. É o caso do Tropicana (1951-1956), complexo para espetáculos realizado pelo arquiteto cubano Max Borges Recio (1918-2009) nas imediações de Havana. A sala principal do edifício é constituída por delgadas abóbadas de concreto armado, dispostas em vários eixos e separadas por arcos envidraçados, através dos quais penetra, no espaço interno, a vegetação luxuriante do entorno (figura 48).

Complexidade como identidade europeia

A memória da dimensão histórica do jardim, que induz a manter uma certa complexidade de significado e construção é a característica unificadora de uma vertente genuinamente europeia de projeto dos espaços verdes, apenas em parte contrastante com a tendência à redução que permeia o continente norte-americano. Grande criador de espaços verdes de múltiplas leituras é Geoffrey Jellicoe (1900-1996), paisagista culto,

Figura 48
Max Borges Recio, clube Tropicana, Havana, 1951-1956. Detalhe da abóbada do salão central.

historiador e urbanista inglês que analisou os cânones da relação arte-natureza, ressaltando-lhes frequentemente as dimensões diretas e indiretas. Entre seus numerosos trabalhos realizados na Inglaterra, encontram-se algumas obras carregadas de sugestões e evocações, como o abstrato *Kennedy Memorial* em Runnymede (1964-1965), ou os jardins da *Shute House* (1970-1973), nos quais criou uma ousada interpolação entre ambientes de sentido clássico e romântico (figura 49). Na

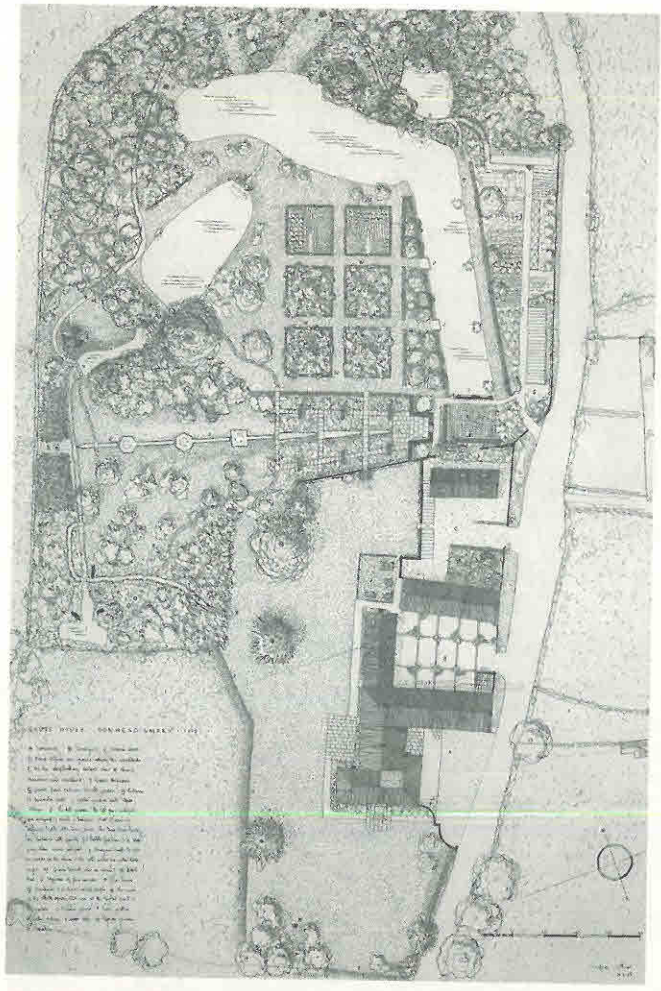


Figura 49
Geoffrey Jellicoe, Planimetria dos jardins da Shute House, desenho, 1978.

última parte de sua carreira, Jellicoe explorou a relação entre projeto e subconsciente, estudando as obras de Carl Jung. No jardim da residência histórica de *Sutton Place* (1980-1986), em Surrey, Jellicoe construiu uma alegoria da evolução humana através de um percurso entre salas verdes que presencia a sucessão de jardins dedicados ao Paraíso, ao musgo, à música, ao surrealismo (figura 50).

Por um certo período, Jellicoe trabalhou em associação com o paisagista inglês Russell Page (1905-1985), que, como ele, transitou entre diversas referências culturais históricas. Re-

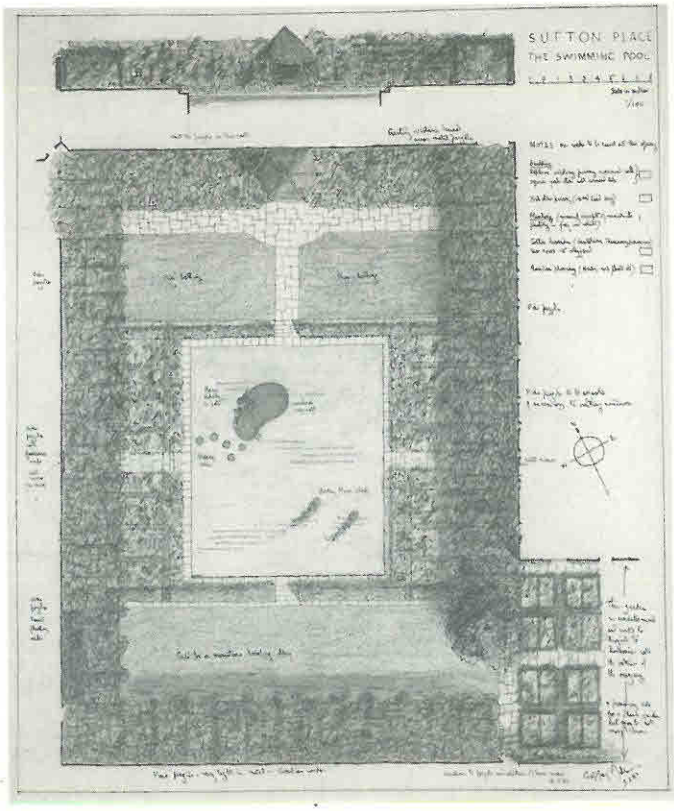


Figura 50
Geoffrey Jellicoe, desenho de projeto do "Espelho de Miró", a piscina de Sutton Place, 1981.

monta ao final dos anos 1970 sua obra mais conhecida, *Donald M. Kendall Sculpture Gardens*, um complexo de áreas verdes de classicismo abstrato, executado para a exposição de esculturas modernas junto à sede central da empresa PepsiCo, no estado de Nova York.

O paisagista suíço Ernst Cramer (1898-1980) elaborou uma linguagem que reúne escultura, *land art* e arquitetura da paisagem, empreendendo soluções marcadas pela presença de formas de grande artificialidade, com material natural. Emblemático dessa expressividade é o *Jardim do Poeta*, espaço verde efêmero, criado por ocasião da primeira Exposição Nacional suíça dos jardins, realizada em Zurique em 1959, chamada G59, no qual pirâmides verdes oblíquas contrastavam com um plano de água quadrado (figura 51).

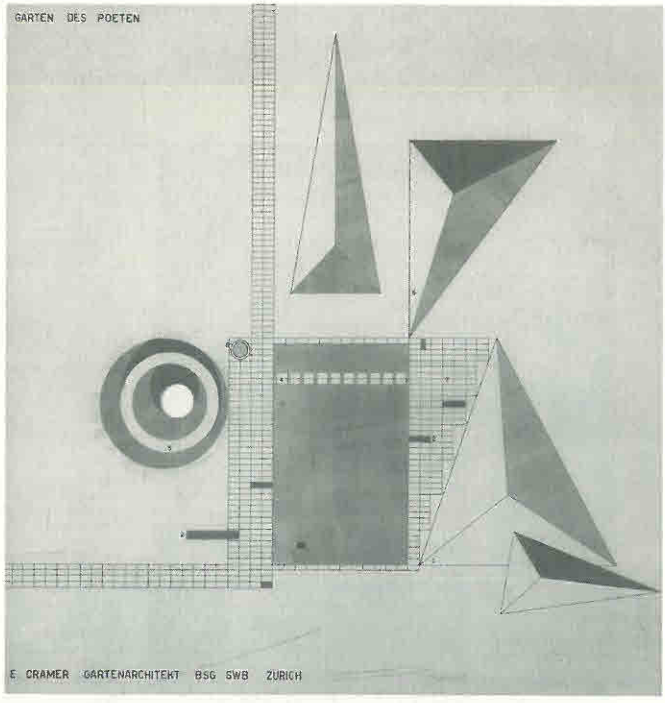


Figura 51
Ernst Cramer, *O jardim do poeta*, desenho, 1959.

No entanto, mais que os paisagistas profissionais, foram os arquitetos que deram identidade ao panorama europeu. O esloveno Jože Plečnik (1872-1957), cuja obra é marcada por um nível de originalidade absoluto, ao misturar referências históricas, regionais, locais, confrontou-se várias vezes com as temáticas da arquitetura da paisagem, como nos jardins do *Castelo de Praga* (1920-1935), redesenhados com a intenção de fazer deles o símbolo da nova democracia do país. Plečnik realizou para a ocasião uma intervenção cheia de invenções, feita de soluções mínimas, escadas, colunas, fontes, jardins geométricos e espaços estreitos que se justapunham a terraços panorâmicos, para que a cidade, através da visão de seus campanários e telhados, penetrasse no interior do castelo (figura 52).

O arquiteto sueco Erik Gunnar Asplund (1885-1940) imprimiu ao conjunto de edifícios do crematório e das capelas circunstantes do *Cemitério Sul de Estocolmo* (1935-1940) um

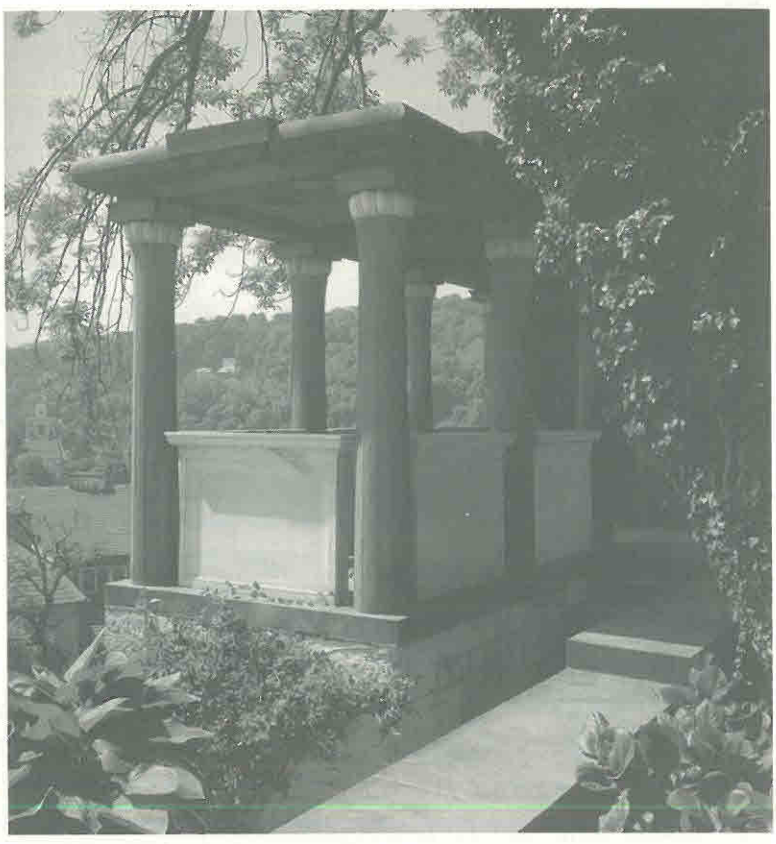


Figura 52
Jože Plečnik, Castelo de Praga, belveder sobre terraços, 1925-1930.

resultado de sublime naturalismo romântico. O complexo, realizado com uma linguagem despojada e moderna, insere-se em uma paisagem de solene e austera monumentalidade, modelada pelo próprio Asplund; para chegar até ele, o visitante sobe a encosta gramada de um suave outeiro, marcado pela presença de uma grande cruz isolada. O crematório tem uma galeria que se reflete em uma lagoa e é defrontado por uma pequena elevação coroada por um grupo de bétulas (figura 53).

O arquiteto grego Dimitris Pikionis (1887-1968) realizou uma das obras-primas da arquitetura europeia da paisagem com a construção da rede de caminhos de ladeiras que atravessam as colinas *da Acrópole* e a *de Philopappos* (1951-1957), em Atenas. Fazendo referências à arquitetura vernacular grega, à

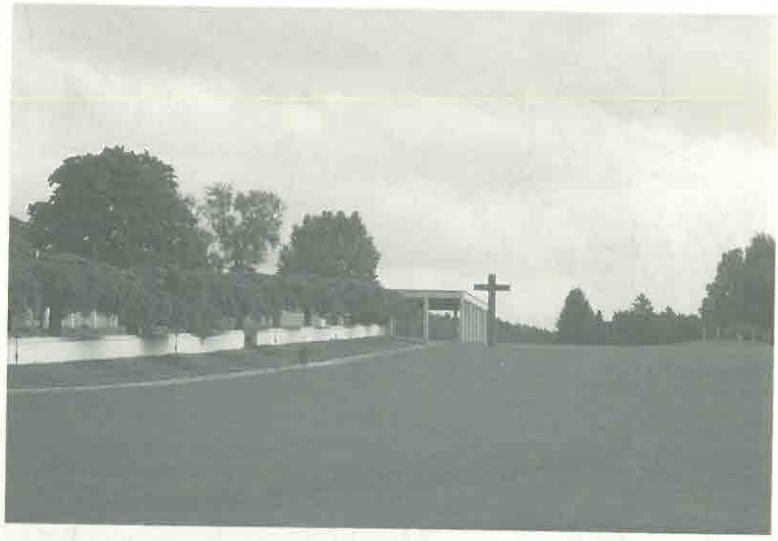


Figura 53
Eric Gunnar Asplund, Cemitério Sul de Estocolmo, 1935-1940. Detalhe do plano verde que sobe em direção ao crematório.

arquitetura moderna, às artes plásticas e à antiguidade heroica, o arquiteto desenhou uma paisagem mítica, estendendo entre as oliveiras passeios que, como tapetes de desenho arquitetônico, desenvolvem-se pelos outeiros (figura 54). Pikionis usou fragmentos de estruturas antigas, materiais tradicionais, como a cerâmica e o mármore, ou novos, como o concreto, para desenhar a pavimentação e dar forma a uma série de pequenas instalações: áreas de descanso com bancos, um café-restaurante, a pequena Capela de São Demétrio. Os percursos, segmentados pela variedade de inserções, fascinantes em sua sofisticada paleta cromática, que justapõe o cinza do concreto à pátina dourada das pedras antigas, releem em chave moderna o mito do lugar e criam um diálogo de *pathos* entre uma modernidade tensa e a memória arcaica (figura 55).

Após principiar na profissão com trabalhos baseados na leitura da tradição, o paisagista italiano Pietro Porcinai (1910-1986) se voltou para uma linguagem plenamente moderna, com a qual criou inúmeros espaços verdes, colaborando também com diversos arquitetos modernos do período.

Entre suas obras mais significativas, estão os espaços verdes que circundam a fábrica *Olivetti*, em Pozzuoli (1952-1955),

Figura 54
Dimitri Pikionis, Passeio na colina de Philopappos, Atenas, 1951-1957.

com arquitetura de Luigi Cosenza. Ao arranjo informal das áreas perimetrais, pensadas para relacionar o conjunto industrial ao contexto paisagístico, Porcinai contrapõe um bosque regular nas imediações da edificação, fazendo ecoar na implantação verde a matriz construtiva da arquitetura. Na *Villa*

Figura 55
Dimitri Pikionis, praça-belveder com bancos na colina de Philopappos, Atenas.

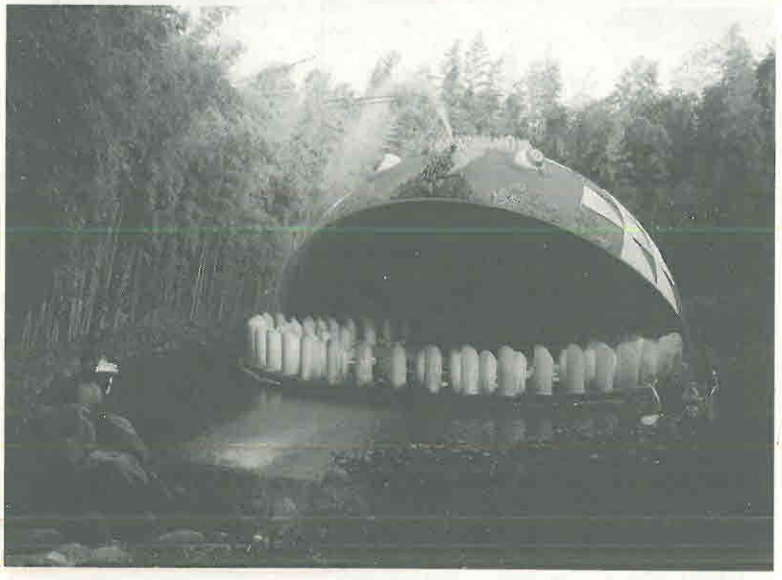


Figura 56
Collodi, Parque do Pinóquio, Terra dos Brinquedos. Cena da baleia.

Il Roseto (1961-1962), em Florença, criou um jardim elevado para disfrutar as vistas do centro histórico, empregando formas curvilíneas que revisitam jocosamente a ideia de parterre. No *Parco di Pinocchio*, "Parque do Pinóquio", em Collodi, desenhado pelo arquiteto Marco Zanuso e pontilhado de es-

culturas de Pietro Consagra, Porcinai estabeleceu uma original ambientação com movimentos de terra e vegetação para narrar os vários episódios da fábula de Carlo Collodi. O arquiteto italiano Carlo Scarpa (1906-1978) lançou-se várias vezes à criação de jardins: emblemático é o complexo dos túmulos da família Brion (1970-1978) no Cemitério San Vito d'Altivole, perto de Asolo, no qual se fundem sugestões wrightianas e motivos inspirados no Oriente. A área do jardim que abriga as sepulturas tem forma de "L", uma vez que flanqueia dois lados do cemitério da localidade; circundada por um muro perimetral, encontra-se em posição ligeiramente elevada em relação ao plano circunstante. O olhar pode assim capturar a vista das colinas asolanas, que, como uma "cena emprestada" oriental, participam do desenho do espaço verde. Ali se encontram metaforicamente associados três elementos principais: no encontro entre os dois braços, ligeiramente rebaixados em relação ao prado, estão os sarcófagos, enquanto em uma extremidade se encontra um pavilhão de meditação introduzido por um tanque e, na outra, uma capela (figura 57).

Figura 57
Carlo Scarpa, túmulos da família Brion. San Vito d'Altivole, 1970-1978. Vista do pavilhão dos sarcófagos.

Embellissement

Nas últimas décadas do século XX, novos parques públicos construídos em diversos países europeus alavancaram novas experimentações sintáticas no cenário paisagístico contemporâneo. Os anos 1960 e 1970 ainda estavam condicionados por aquele naturalismo que impregnou as propostas verdes dos arquitetos do movimento moderno, prevalecendo uma espécie de novo romantismo na composição dos espaços. Exemplo dessa tendência é o *Parc André Malraux* em Nanterre (1971-1981), na periferia oeste de Paris, criado pelo paisagista Jacques Sgard, que modela a área de maneira inventiva; a morfologia é ritmada por arredondadas colinas-miradouro que dominam um sinuoso lago central, em torno do qual também os espaços para as crianças são delineados em forma de paisagens fantásticas, terrenos de aventura com desertos e montes (figura 58).

Extremamente pitoresco em suas formas é também o *Olympia Park* de Munique, implementado por ocasião dos Jogos Olímpicos de 1972, a partir de projeto do escritório Günter Behnisch & Partners e do arquiteto paisagista Günter Grzimek. As grandes instalações esportivas, como o estádio e as piscinas, são envolvidas pelo desenho do parque, que, através do movimento dos espelhos-d'água, dos morros, dos bosques, interage com as arquiteturas gerando uma paisagem dinâmica, feita de concavidades e convexidades (figura 59). A solução cresce em tridimensionalidade a partir das membranas tencionadas de Frei Otto, armadas para recobrir os espaços das atividades esportivas, estabelecendo um jogo espacial expressionista com as características do arranjo paisagístico.

A partir dos anos 1980, são os bairros densamente edificados que se tornam o local privilegiado para a criação de novos jardins públicos; a redescoberta do papel de qualificação cultural que o jardim pode desempenhar, de *embellissement*, sobretudo em contextos urbanos degradados, emergiu uma volta

Figura 58
Nanterre, Parque André Malraux, 1971-1981. Detalhe das áreas de recreação.

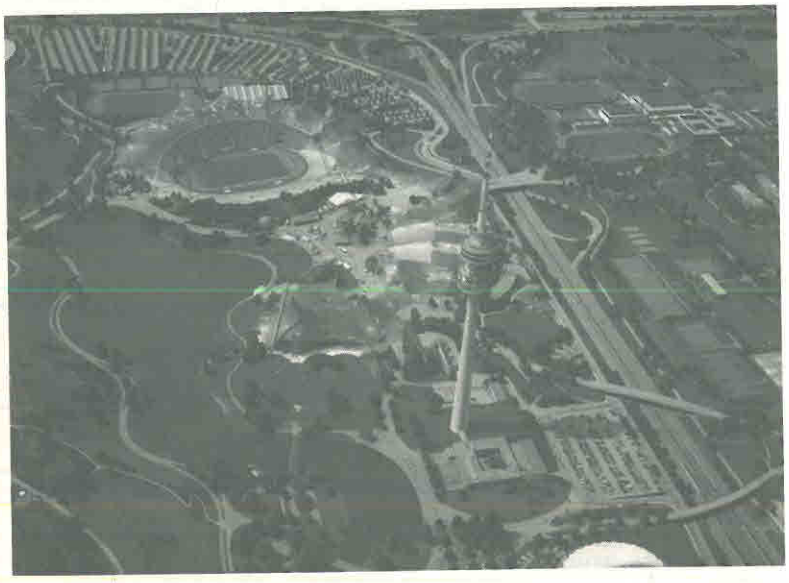


Figura 59
Munique, Olympia Park, 1972. Vista aérea.

marcante à plasticidade dos projetos e não raro à retomada da geometria como instrumento de conexão com o tecido urbano. Mais do que outras localidades, Barcelona e Paris receberam novas praças-jardins e parques, marcados por intenso desenho projetual como meio para construir uma nova identidade de contextos urbanos que demandavam requalificação.

Entre os novos jardins de Barcelona, está o *Parc de la Creueta del Coll* (1985-1987, projeto de Josep Martorell, Oriol Bohigas, David Mackay), criado em uma situação extremamente peculiar: o ambiente despojado de uma pedreira desativada, em um bairro da extrema periferia urbana (figura 60). A repaginação do local baseia-se na justaposição entre os signos geométricos da intervenção e o inóspito caráter naturalístico da área: a cratera da pedreira foi apropriada com uma praça pavimentada e com um espelho-d'água, que é, na verdade, uma piscina ao ar livre para o período de verão. Um grupo de palmeiras marca seu ponto central, enquanto uma vigorosa escultura de Eduardo Chillida (1924-2002), suspensa na parte mais interna do local, reforça a dimensão cívica do conjunto. Uma série de terraços-mirantes se ergue do plano da praça para ligar-se à encosta rochosa da colina, preservada em seu caráter natural original.

Nos anos últimos, a dimensão cívica e coletiva acrescentou-se aos parques da cidade catalã a firme vontade de configurar paisagens urbanas completamente novas e experimentais. O *Parc Diagonal Mar* (1996-2001), desenhado por Enric Miralles (1955-2000), Benedetta Tagliabue e Associados, é um espaço verde que desmantela a concepção do jardim público entendido como ambiente circunscrito de natureza, para insinuar-se no tecido edificado, envolvendo as arquiteturas e construindo uma cena que evoca as imagens lecorbusierianas dos edifícios altos que emergem de um plano de verde contínuo (figura 61). O parque se origina na orla marítima, e suas várias ramificações se introduzem na cidade construída, penetrando entre residências, hotéis, centros comerciais, e conectando-se aos vários eixos viários que atravessam a zona. Combina espaços aquáticos, conjuntos vegetais de forte caracterização botânica, espaços de lazer divididos por faixas de público, em um entrecruzamento de caminhos delineados por longas pérgulas metálicas e filiformes que sustentam vistosos e colossais vasos de plantas trepadeiras.

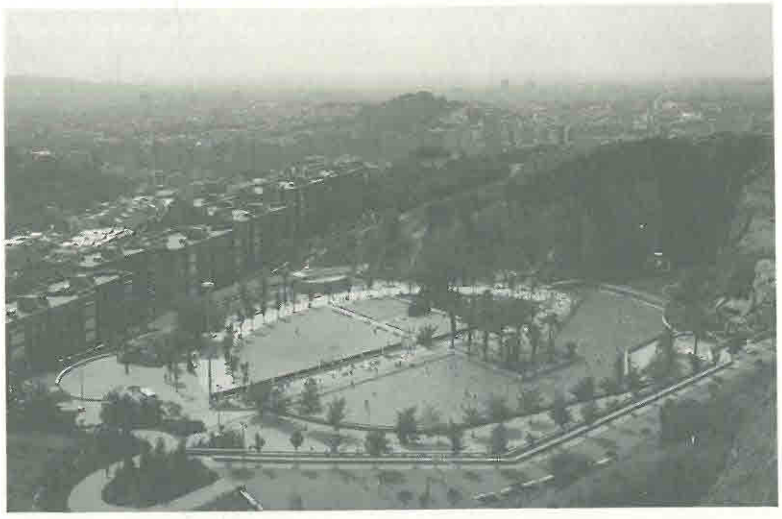


Figura 60
Barcelona, Parc de la Creueta del Coll, 1985-1987. Vista aérea.

Figura 61
Barcelona, Parc Diagonal Mar, 1996-2001. Vista do tanque maior.

Na orla marítima, na parte norte da mesma Barcelona, foi implantado o *Parc dels Auditoris* (2000-2004, projeto de Farshid Moussavi e Alejandro Zaera-Polo), inspirado nas dunas costeiras esculpidas pelos ventos e pela água. O parque contém uma inédita paisagem de dunas, coberta pela vegetação espontânea da orla marítima, que modela uma nova topografia e acomoda dois auditórios ao ar livre (figura 62).

Em Paris, o *Parc de la Villette* (1982-1997) tornou-se um símbolo da nova missão confiada aos jardins urbanos, execu-

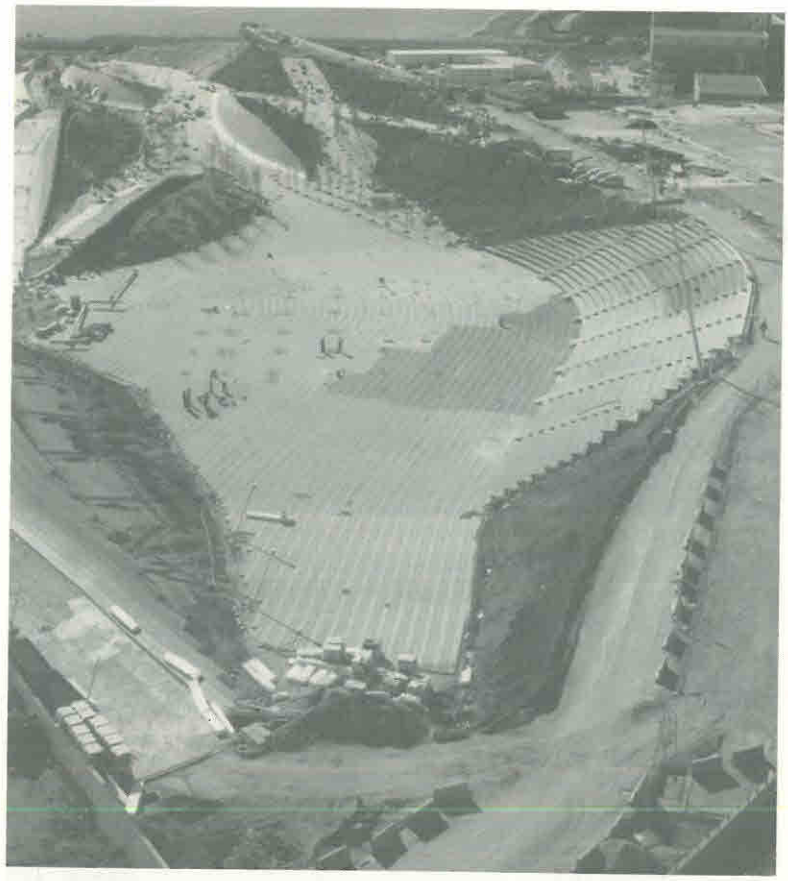


Figura 62
Barcelona, Parc dels Auditoris, 2000-2004. Vista aérea.

tado a partir de projeto do arquiteto suíço Bernard Tschumi em uma área anteriormente ocupada por mercados de carne e matadouros. Intensamente estruturado, esse projeto prevê a sobreposição de três diferentes sistemas, que podem ser genericamente reduzidos a linhas, pontos e superfícies (figura 63). Essa estruturação geométrica é entrecortada, e negada, por um longo passeio sinuoso que, descrevendo vários meandros, percorre o local em sua totalidade. Trata-se de uma faixa de pedestres denominada *Promenade Cinematique*, que, com seus amplos volteios e suaves inclinações, percorre a área verde atravessando, de acordo com a tradição do jardim paisagístico, os vários quadros que o compõem; esses cenários abrangem

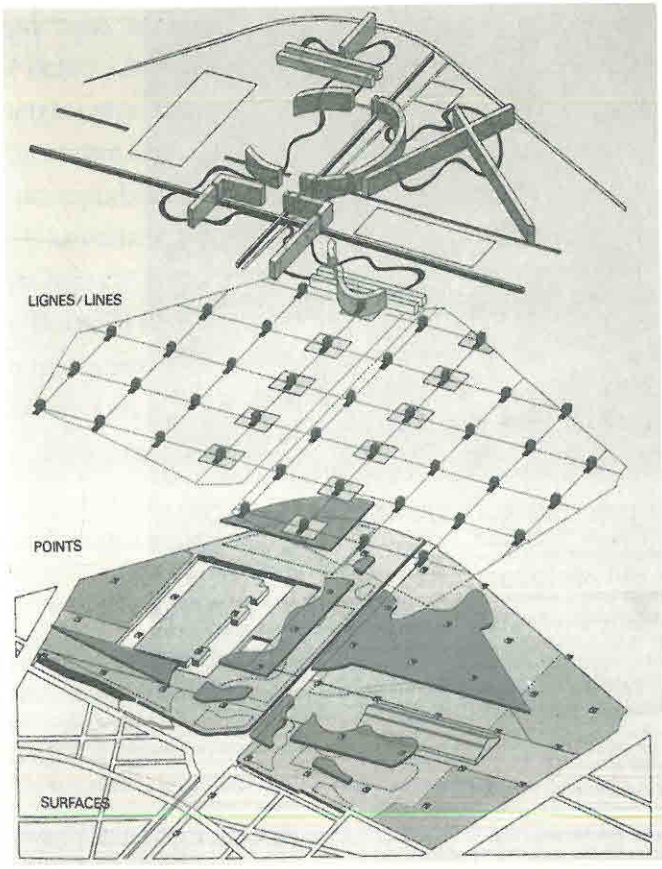


Figura 63
Esquema compositivo do Parc de La Villette, com a sobreposição dos três sistemas: linhas, pontos e superfícies.

nove diferentes jardins temáticos, cujo projeto foi confiado a diversos arquitetos paisagistas e artistas. De particular elegância é o *Jardin des Bambous* (1986-1987, projeto de Alexandre Chemetoff), que consiste em um espaço verde rebaixado a fim de obter um microclima mais favorável, e que apresenta uma vasta coleção de diversas espécies de bambu (figura 64).

O *Parc André Citroën* (1987-2001, concepção de Allain Provost, Patrick Berger, Gilles Clément, Jean-Paul Viguier), abre-se no coração de uma ampla área em transformação na margem esquerda do Sena (figura 65). O elemento central da composição é um vasto prado retangular que se estende a partir de duas estufas e desce em direção ao rio; sua lateral norte

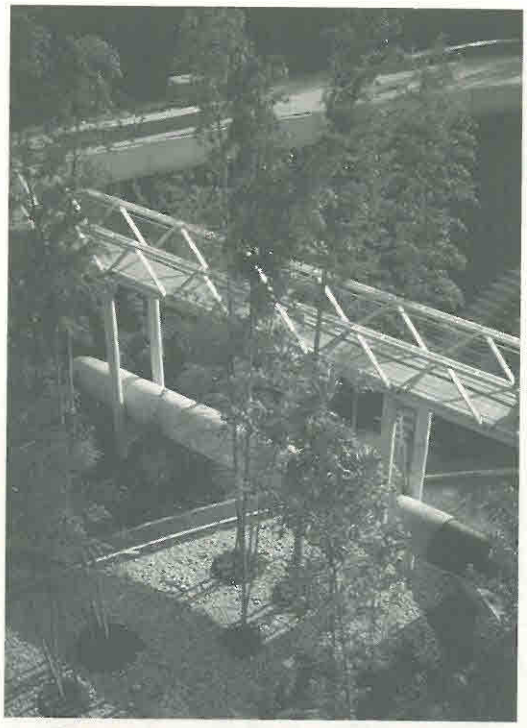


Figura 64
Alexandre Chemetoff, Jardin des Bambous, Parc de La Villette, Paris, 1986-1987.

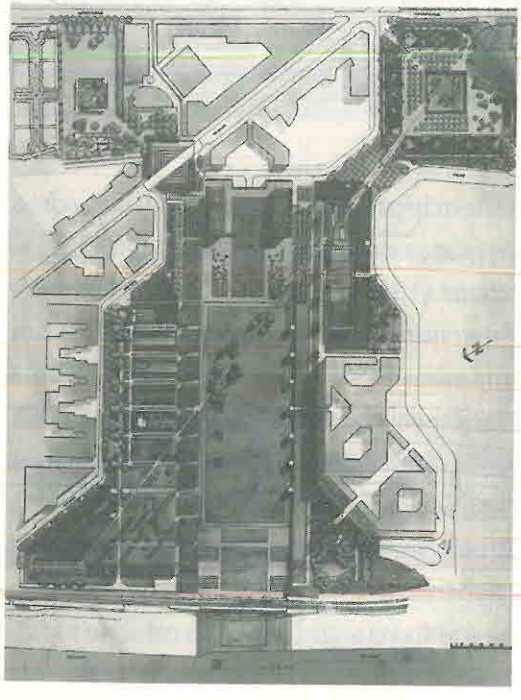


Figura 65
Planimetria do Parc André Citroën em Paris, 1987-2001.

é ritmada por uma sequência de jardins temáticos, enquanto a lateral sul é delineada por um canal pontilhado de mirantes. A forte geometria coloca o parque como elemento nodal do novo bairro circunstante, enquanto o *tapis vert* central recupera a escala monumental, própria dos grandes complexos urbanos que em Paris se voltam para o Sena (figura 66).

O *Parc de Bercy* (1993-1997), projetado por um grupo coordenado por Bernard Huet (1932-2001), situa-se na porção leste de Paris, na margem direita do Sena. De configuração retangular, ergue-se em um bairro antigamente ocupado por adegas e armazéns, cuja presença é evocada, no desenho do jardim, pela trama dos percursos (figura 67). O parque é subdividido em três setores, com áreas definidas pela caracterização diver-

Figura 66
Paris, Parc André Citroën, vista do gramado central e das estufas.

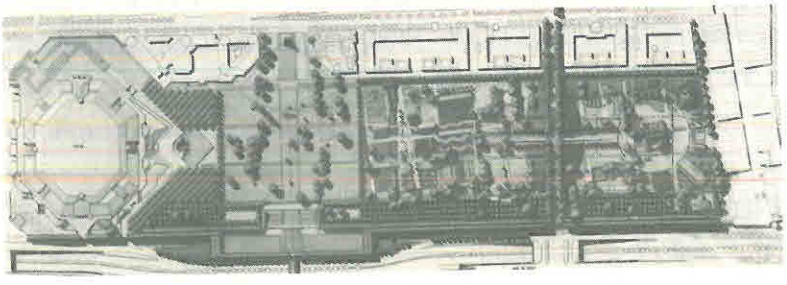


Figura 67
Bernard Huet (coordenação de projeto), *Planimetria do Parc de Bercy em Paris*, 1993-1997.

sificada e pelo aparato botânico de extraordinária variedade. A parte oeste serve de acesso e apresenta uma extensão uniforme de gramados arborizados, sulcados pela retícula dos caminhos pavimentados. A zona central é tratada, ao contrário, como jardim formal, contendo um rico conjunto de compartimentos especializados, entre os quais um vinhedo, uma horta, um roseiral, um labirinto e uma coleção de plantas aromáticas. O terceiro setor do parque apresenta uma abordagem mais romântica: ali se encontram várias pequenas colinas arredondadas e um tanque circular (figura 68).

Fortemente inovadora é a intervenção da *Promenade Plantée* (1988-1996, projeto de Patrick Berger para a recuperação do viaduto e de Phlippe Mathieux e Jacques Vergely para o passeio verde). Trata-se de um trecho linear de verde realizado em uma parte da antiga linha ferroviária que ia em direção a Vincennes, partindo da Place de la Bastille (figura 69). A obra de requalificação do traçado abandonado, que corre em parte sobre um longo viaduto e depois atravessa galerias e trincheiras, transformou a via férrea em um extraordinário passeio verde que, sem sofrer interferências do tráfego, oferece a percepção da paisagem urbana a partir de pontos de vista surpreendentes. Esse *boulevard* contemporâneo renova a relação entre verde e cidade e prefigura possíveis modos de reconversão do espaço urbano, justamente em áreas degradadas, abandonadas e intersticiais.

Outras grandes cidades europeias seguiram a mesma política de requalificação de vastos ambientes urbanos através da criação de áreas verdes; é o caso de Lisboa que recebeu o grande *Parque das Nações* (1997-2000, projeto de George Hargreaves e Associados), na margem direita do rio Tejo, por ocasião da Exposição Universal de 1998. Trata-se de um exemplo de recuperação total de uma zona degradada, que servira antes a depósitos de lixo e instalações industriais e exigiu a descontaminação e a substituição do solo. Isso levou à realização de

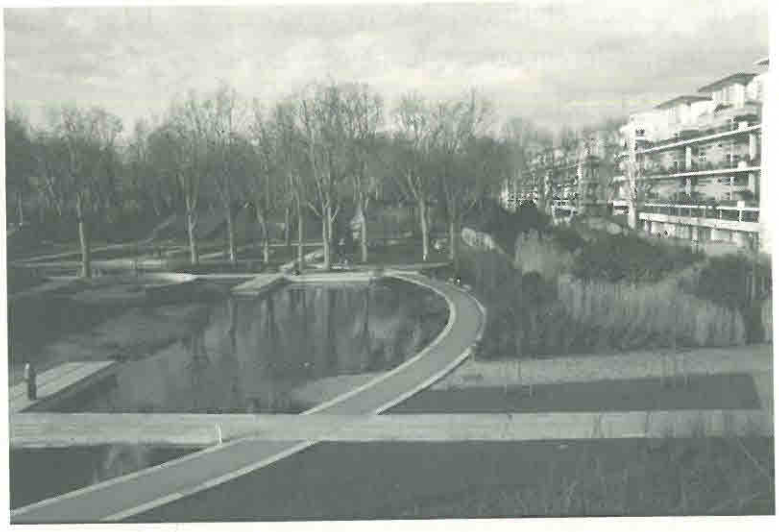


Figura 68
Paris, Parc de Bercy, vista do tanque circular situado no setor leste.

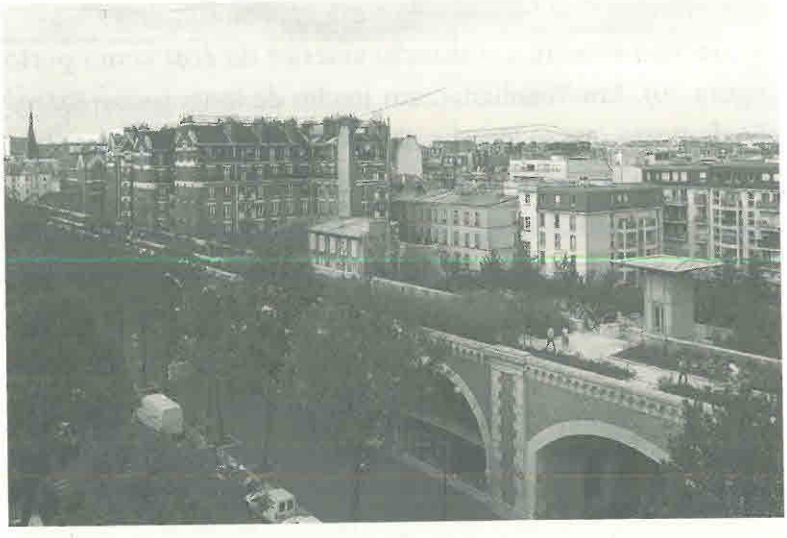


Figura 69
Paris, Promenade Plantée, 1988-1996. Vista do viaduto ferroviário.

uma manipulação escultórica do lugar, reconfigurado como uma sequência de dunas artificiais que delineiam o limite entre água e terra. A intervenção constrói, assim, uma identidade para um ambiente cujas características naturais tinham desaparecido completamente.

Numérica e dimensionalmente menos relevantes são as iniciativas fora da Europa, que buscam uma revitalização urbana

mediante a disseminação de intervenções paisagísticas. Entre as áreas que foram objeto de maior atenção, encontram-se os terrenos urbanos junto a orlas marítimas ou fluviais, que perderam instalações portuárias ou infraestruturas, demandando novos usos para faixas lineares de terreno de grande valor. No extremo sul de Manhattan, em Nova York, no âmbito de um vasto programa de renovação urbana, nasceu o South Cove (1982-1988, projeto de Susan Child e Stanton Eckstut, e da artista Mary Miss), como ampliação do histórico Battery Park. A área, situada na margem do rio Hudson diante da grande baía que fronteia a cidade, reproduz o aspecto que o local devia ter antes das transformações operadas pelo homem: assim, espécies herbáceas próprias das margens lacustres e rochas de granito descem até a beira da água, enquanto pilares e píers de madeira evocam a utilização anterior da área como porto (figura 70). Em Yokohama, um trecho da longuíssima extensão do porto que se insinua na cidade foi convertido em uma imaginativa paisagem com a criação do *Portside Park* (1999, projeto de Hiroki Hasegawa). Ondas de terra, paralelas ao quebra-mar, ecoam as formas da água e penetram entre os edifícios, mesclando mar e cidade (figura 71).

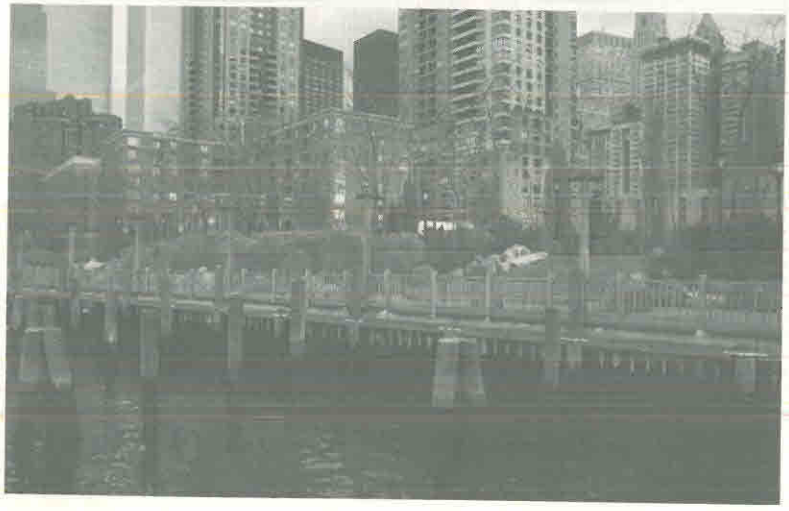


Figura 70
Nova York, a área verde de South Cove, na extremidade de Manhattan.

Figura 71
Yokohama, Portside Park, 1999.

Ecogênese

O tema da recriação de uma paisagem natural em ambientes transformados pelas atividades humanas através de processos mais ou menos dirigidos de ecogênese atravessou todo o século XX.

Na Alemanha, exerceu grande influência o trabalho do paisagista Willy Lange (1864-1941), defensor de uma ideia de jardim ligada à paisagem botânica local, preservando a flora autóctone. Lange expressou essa concepção em muitos de seus escritos, o primeiro deles, de 1907, foi o volume *Gartengestaltung der Neuzeit*, "Desenho de jardins para os tempos modernos". Com a ascensão ao poder do Partido Nacional-socialista em 1933, o interesse pelo uso exclusivo de espécies nativas encontrou apoio dos propugnadores da teoria da raça, que afirmavam o vínculo incindível entre o povo germânico e a terra e, consequentemente, a flora.

Na experiência de Lange, porém sem qualquer acento nacionalista, baseou-se inicialmente o holandês Jacobus Pieter

Thijsse (1865-1945), professor e pioneiro da ecologia. Consciente da necessidade de proteger o ambiente, ele elaborou uma série de publicações destinadas a crianças, com vistas a educá-las para a preservação do território e aumentar-lhes a consciência em relação à fragilidade de alguns aspectos. Foi justamente a exploração das áreas que ele considerava as mais delicadas, como as dunas e as zonas úmidas costeiras, que estimulou o interesse de Thijsse pelos mecanismos de associação das plantas na natureza, e que o levou a empreender o estudo do que ele denominava sociologia do mundo botânico. A partir disso, ele começou a defender a ideia de que também nos jardins as espécies vegetais devessem ser agrupadas de acordo com seu *habitat* de origem.

Thijsse pôs em prática esses conceitos, criando um jardim nas dunas de Bloemendaal, a oeste de Amsterdã, conhecido como *Thijsse Hof*, que foi aberto ao público em 1925: ali se alternavam áreas úmidas, e outras cobertas de bosques silvestres. Também abriu um viveiro para fornecer a quem desejasse aquelas plantas rústicas, de modo a desencorajar sua retirada do ambiente natural. Nos anos seguintes, Thijsse foi um dos consultores de espacificação botânica do Amsterdamse Bos.

A partir de 1939, e com referência no experimento de Thijsse, o arquiteto da paisagem Christian Broerse (1902-1995) e seu colega botânico Koos Landwehr (1911-1996) criaram em Amstelveen, município ao sul de Amsterdã, pequenas áreas públicas com finalidade didática, completamente naturais e denominadas *heem park*, "parque selvagem". Unindo algumas dessas áreas, formaram depois o primeiro parque público explicitamente ecológico: o *Thijssepark*, concluído em 1972 (figura 72). Trata-se de um parque linear composto por uma sequência de clareiras cortadas por cursos de água, cada uma das quais reproduzindo um ambiente diferente; a composição capta simultaneamente um vasto panorama de *habitats* ou associações vegetais ligadas a uma espécie dominante.

Figura 72
Amstelveen, Thijssepark, 1940-1972.

Uma abordagem bastante particular e fortemente idealizada das temáticas ecológicas foi aquela elaborada pelo francês Gilles Clément, engenheiro, escritor e paisagista. Sua figura está ligada à ideia do "jardim em movimento": as espécies vegetais, ainda que unidas em composições projetadas, são deixadas livres para se expandir e se mover, redesenhando-se permanentemente a paisagem também graças à invasão de espécies agrestes e espontâneas. À globalização em curso, Clément opõe a visão de um mundo entendido como jardim total, rico em configurações inéditas resultantes das associações entre as espécies vivas.

Entre suas obras está o *Parc Henri Matisse* em Lille (1996-2000, realizado em colaboração com Eric Berlin e Sylvain Flippo), marcado por uma vasta pradaria florida e por uma ilha de vegetação agreste: uma floresta suspensa e intransitável, erguida sobre um alto embasamento de paredes verticais (figura 73). A elevação domina a superfície horizontal do parque, e seu topo é coberto por espécies arbóreas escolhidas pela coloração vivaz; a vegetação se propaga livremente, simbolizando um ideal de natureza não violada, que cresce sem a mão do homem.

Figura 73
Lille, Parc Henri Matisse, 1996-2000. Detalhe com a floresta elevada.

Várias intervenções experimentais têm questionado a possibilidade de se usar a naturalização como estratégia para recuperar ambientes profundamente degradados. Na Alemanha, a operação mais ampla nesse campo foi o *Landschaftspark* no norte de Duisburg (1993-2001), ideado por um grupo dirigido por Peter Latz. Com base na pesquisa de soluções empíricas para o região do Ruhr, onde a atividade industrial deixou como herança vastos complexos abandonados e poluídos, Latz valorizou o repovoamento espontâneo de espécimes em meio aos escombros das grandes estruturas metálicas (figura 74). Disso emergiu uma paisagem nova: um parque que é manifestação do processo de apropriação da área industrial por parte da natureza, um horto botânico dedicado à vegetação capaz de se desenvolver entre as ruínas das instalações siderúrgicas, um espaço para a descoberta e o lúdico.

Uma atitude análoga inspirou o poético *Natur-Park Schöneberger Südgelände*, situado na parte sul de Berlim (1995-2000, projeto do grupo Grün Berlin Park und Garten). A zona, de propriedade da companhia estatal de ferrovias e sulcada

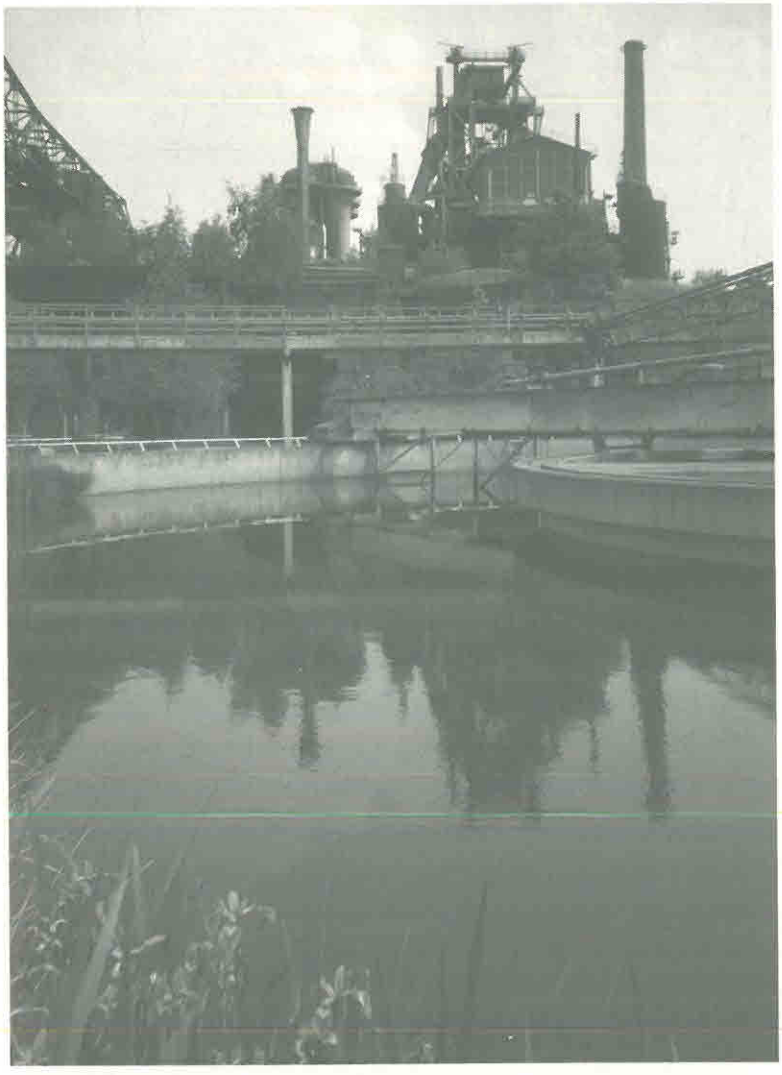


Figura 74
Duisburg norte, Landschaftspark, 1993-2001.

de linhas férreas, tinha sido selecionada nos anos 1930 para a construção da grande estação sul de Berlim, mas a guerra interrompeu a realização do complexo; desde então, o lugar caiu no esquecimento e a natureza o tomou em plena posse. Em 1995, a área ganhou uma destinação para parque, e o projeto de uso se baseou na valorização da absoluta originalidade naturalística do local (figura 75). Consolidaram-se os pequenos

Figura 75
Berlim, Natur-Park Schöneberger Südgelände, 1995-2000.

bosques e as pradarias espontâneas surgidas nas faixas dos trilhos, cuja presença foi utilizada para colocar sobre seu traçado caminhos que tornam frequentável o parque, alcançando pontos de interesse botânico e instalações de arte.

No Brasil, a formação de espaços naturalizados no ambiente urbano marcou o trabalho do eminente paisagista Fernando Magalhães Chacel. Entre seus trabalhos, destaca-se a recriação de alguns trechos da cobertura vegetal das vastas lagunas costeiras, que no passado marcavam a área na qual surgiu a metrópole do Rio de Janeiro. A forte urbanização teve um impacto devastador sobre esse ambiente, causando a quase total extinção do ecossistema original, ligado à presença de manguezais nesses espelhos de água rasa.

Ao longo das margens da lagoa da Tijuca, na periferia sul do Rio de Janeiro, Chacel experimentou com êxito um processo de regeneração ambiental através da criação de dois parques, o primeiro denominado *Gleba E* (1986-1990) e o segundo, *Professor Mello Barreto* (1994-1998). O arranjo natural da área havia sido praticamente destruído, e o objetivo do projeto foi recuperar a margem da lagoa, em suas faixas de transição entre a água e a área urbanizada.

Para revigorar a faixa pantanosa na qual surge o manguezal, providenciou-se o adensamento das plantas, de forma a interligar os fragmentos de vegetação remanescentes; como zona intermediária e de proteção da faixa úmida, foi criado um ambiente de dunas arenosas, com vegetação típica desse ecossistema, como diversas variedades de bromeliáceas que, colocadas na terra em grupos homogêneos, formaram um mosaico vegetal feito de grandes manchas coloridas (figura 76). Junto da faixa arenosa, foi, por fim, delineada uma zona de parque constituída por diversos jardins que garantem a transição para as zonas edificadas. A combinação dos três ambientes – manguezal, dunas e jardins – criou uma paisagem complexa, ecologicamente correta e similar à original na parte da orla, e, ao mesmo tempo, esteticamente agradável, segundo as lições de Burle Marx.

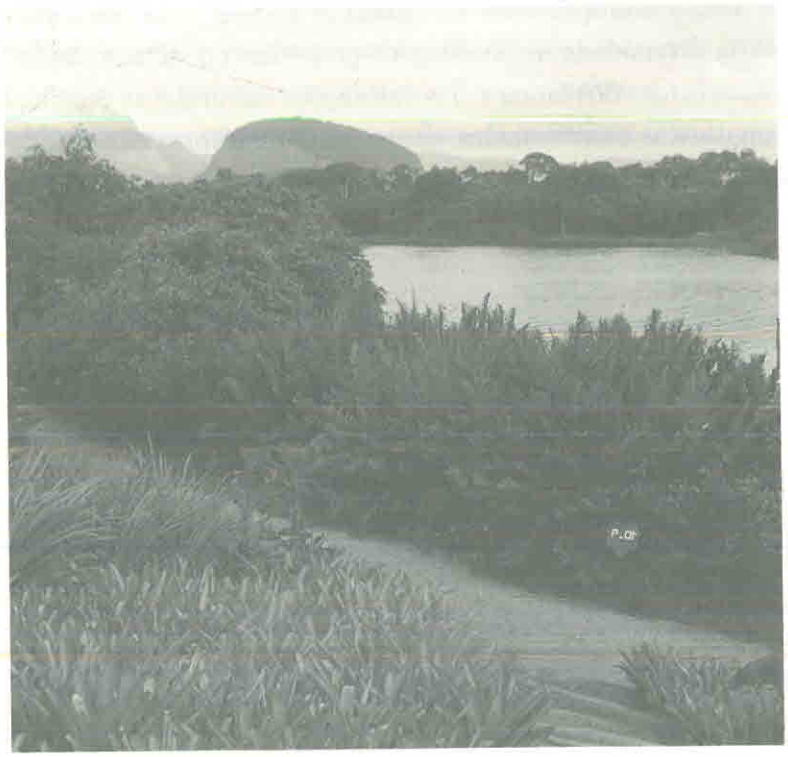


Figura 76
Rio de Janeiro, Parque Professor Mello Barreto, 1994-1998.

Paisagem, território de experimentação

Os maiores projetos paisagísticos dos anos recentes confrontaram-se com um tema comum: a transformação de ambientes que, até poucos anos atrás, tinham uma destinação muito diferente. Por isso, esses projetos tiveram de criar identidades completamente novas, com a finalidade de tirar do abandono áreas exauridas e marginalizadas pelo acelerado processo de transformação do território. A era pós-industrial coloca a questão da reutilização de zonas produtivas obsoletas, de traçados viários e ferroviários descartados, de fragmentos de zona rural misturados a zonas urbanizadas e, por isso, excluídos do cultivo intensivo. Ao mesmo tempo, novos ambientes apareceram como território para possíveis intervenções paisagísticas, uma vez que não compartilham de uma identidade própria: estacionamentos, zonas comerciais, aeroportos.

Dessa multiplicidade de situações aflorou uma extraordinária diversidade de abordagens projetuais em relação às características dos sítios e das valorações culturais: as escolhas linguísticas manifestaram, assim, uma multiformidade ainda maior em relação ao passado, também por meio dos diversos tipos de profissional que se aproximaram do setor: urbanistas, arquitetos, paisagistas, agrônomos, naturalistas, artistas.

Desse ponto de vista, foi emblemático o trabalho do grupo de projetistas holandeses West 8, que, liderados pelo paisagista Adriaan Geuze, redesenharam, por várias vezes, a cena urbana com projetos geniais: utilizando diferentes meios, materiais, plantas, referências icônicas e vestígios históricos, suas intervenções sempre apresentaram identidades visuais e simbólicas originais. Isso aconteceu, por exemplo, no *Schouwburgplein* em Roterdã (1991-1996), espaço aberto situado no centro urbano reconstruído após os bombardeios da Segunda Guerra Mundial, que constitui uma reinterpretação do tema da praça e ao mesmo tempo uma evocação do caráter portuário da cidade

(figura 77). O novo desenho consiste em uma plataforma ligeiramente elevada, construída com um amálgama de materiais diversos, sobre os quais uma sequência de elementos monumentais de iluminação, movidos por mecanismos hidráulicos que lembram os enormes guindastes portuários, iluminam a praça, que se torna palco para as atividades de seus frequentadores. Ou o jardim *Interpolis* em Tilburg (1998), um espaço aberto interligado a um complexo de escritórios, cuja imagem, desarticulada em figuras enviesadas e estratificações de materiais, evoca um abalo sísmico, com tanques de água alongados, figuras irregulares feitas com pedrisco colorido e gramados, uma plataforma de lajotas de pedra cinza constelada de árvores que atravessam o terreno pedregoso (figura 78).

Igualmente influente foi o papel de Rem Koolhaas, fundador do estúdio OMA, que explorou em seus projetos demandas e tendências da contemporaneidade, como a possibilidade de planejar uma "instabilidade programada", capaz de integrar à paisagem exigências complexas e contraditórias, mutáveis com o tempo. Um exemplo convincente dessa tese veio do projeto apresentado ao concurso para o *Parc de la Villette* (1982), no qual o sítio foi dividido em uma sequência ilimitada de faixas

Figura 77
West 8, Schouwburgplein, Roterdã, 1991-1996. Vista noturna.

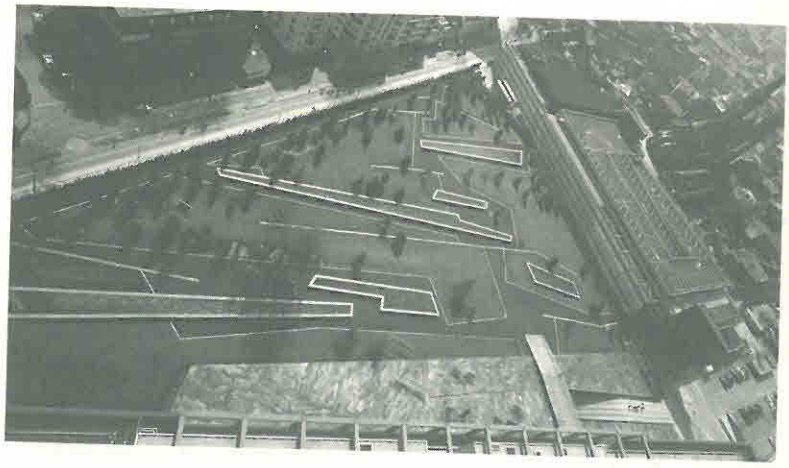


Figura 78
West 8, jardim Interpolis, Tilburg, 1998.

de paisagem intercambiáveis, cuja conotação podia ser adaptada em função dos usos futuros do lugar (figura 79). Também o *plano Euralille*, para o centro empresarial, comercial e de serviços da cidade de Lille (1989-1994), é baseado na concepção de que as atividades contemporâneas não estão mais ligadas a um lugar urbano, mas sim que podem flutuar de acordo com a melhor oferta de qualidade e conexões do momento.

Alguns projetistas exploraram o uso de formas geométricas simples e sua repetição sequencial, sobrepondo ao sítio mapas mentais baseados em redes e tramas, que facilitam a memorização dos lugares. Entre eles está Peter Walker, que experimentou a formação de paisagens minimalistas assentadas em grelhas, como no espaço aberto em torno do *Kempinski Hotel* no aeroporto de Munique (1991-1993), onde se sucedem jardins de diversas geometrias, que brincam com o tema natureza e artifício. O maior deles é um verdadeiro *parterre* revisitado, baseado em tramas ortogonais sobrepostas, ressaltadas por ligeiras rotações e alternâncias de teceduras cromáticas e matéricas (figura 80).

No *Jardí Botànic* de Barcelona nas encostas do Montjuic (1995-1999, projeto de Bet Figueras e Carlos Ferrater), a narrativa do ambiente mediterrânico é reforçada por elementos de

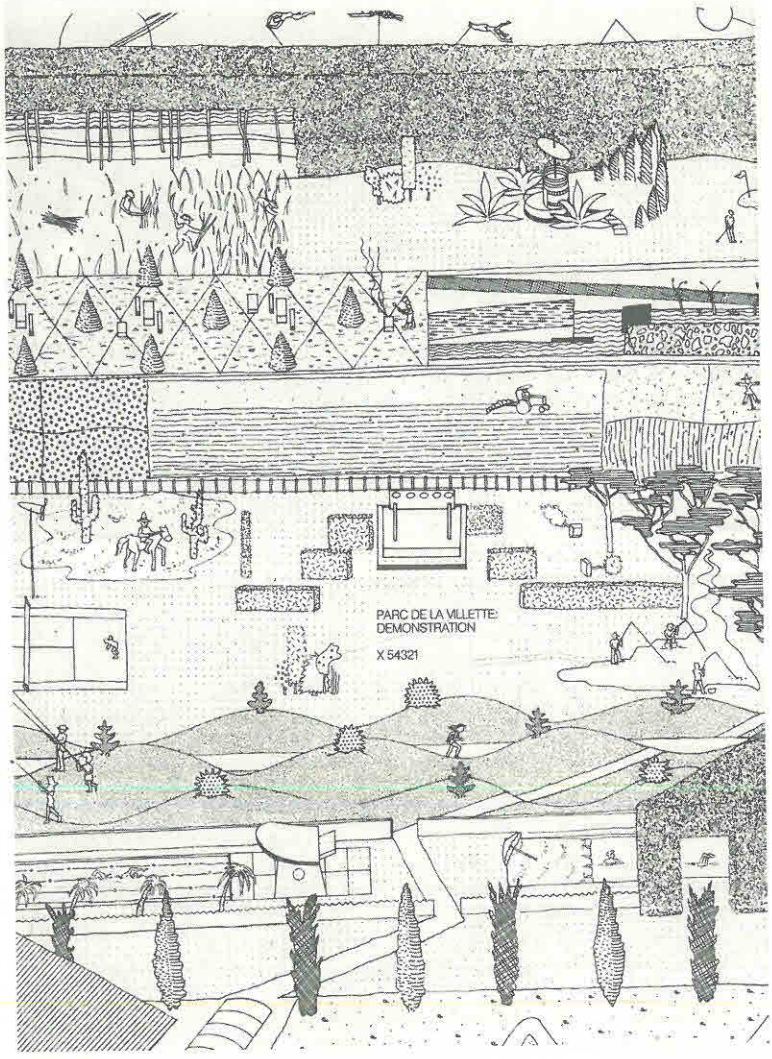


Figura 79
OMA, Rem Koolhaas, projeto do Parc de La Villette, diagrama das faixas de paisagem, 1982.

geometria abstrata que se estendem sobre formas naturais. Os caminhos são desenhados de acordo com uma malha de triangulações que evoca abstratos fractais, envolve a encosta e esculpe uma nova topografia (figura 81). A geometria abstrata e angulosa sobrepõe-se à encosta acidentada, apresentando uma paisagem futurista, colonizada pelas espécies vegetais ordenadas por comunidades, as quais, alastrando-se, se entrecruzam e corroem os signos abstratos do desenho.

Figura 80
Peter Walker, jardim do Kempinski Hotel, Aeroporto de Munique, 1991-1993.

Figura 81
Bet Figueras e Carlos Ferrater, Jardí Botànic em Montjuic, Barcelona, 1995-1999.

Desenvolveu-se também uma tendência projetual que tem como fio condutor a reutilização de fragmentos históricos e vestígios de paisagens culturais, da qual derivaram composições fragmentárias marcadas pela técnica da *collage*, do desenho por citações. É o caso do *Parc de Sausset*, ambiente híbrido

ao norte de Paris (realizado a partir de 1982, com projeto de Claire e Michel Corajoud), que tenta uma reconciliação entre a geometria da cidade e a geografia das paisagens agrícolas e naturais. Articula-se em "cenas vegetais", florestais e agrícolas, atravessadas por eixos que as ligam ao aglomerado urbano.

Citações evocativas foram frequentemente empregadas por Bernard Lassus em seus projetos; na área de parada da rodovia Nîmes-Caissargues (1989-1990), ele propôs uma composição que evoca a vizinha cidade artístico-histórica de Nîmes. A área de descanso é configurada como um grande jardim formal: um longo eixo verde, bordejado por árvores em renques, atravessa a rodovia em um desenvolvimento oblíquo e enquadra, em sua extremidade, a fachada de um monumental edifício urbano (figura 82). Trata-se do fronstispício do teatro neoclássico de Nîmes, demolido durante as obras de transformação desse imóvel, e aqui reerguido para anunciar a carga histórica da cidade que se aproxima.

O projeto de Lassus recupera a defasagem entre artes e paisagismo e explicita a forte influência exercida pelas artes

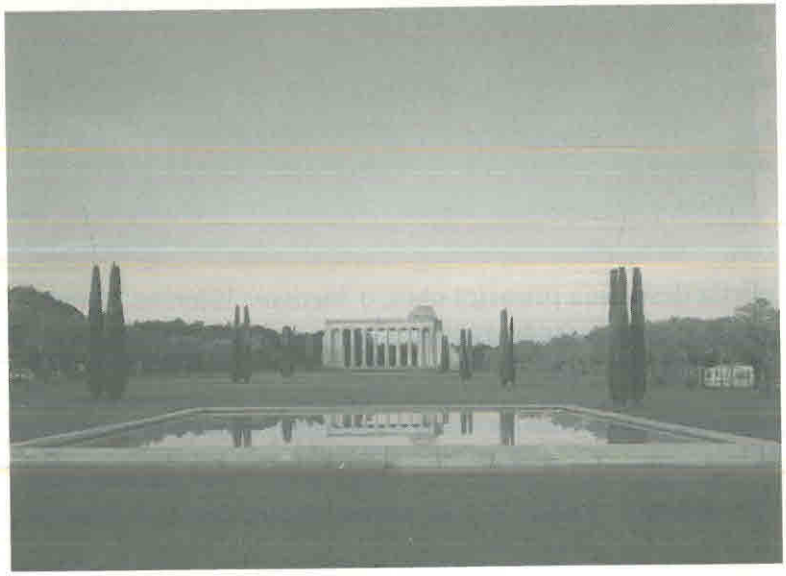


Figura 82
Bernard Lassus, área de parada da rodovia Nîmes-Caissargues, 1989-1990.

visuais e pela incursão de artistas nas obras ambientais. É o caso de Marie Agnès (chamada Nikki) de Saint Phalle (1930-2002), artista franco-americana, autora de grandes instalações compósitas, entre as quais está o mágico *Giardino dei Tarocchi*, "Jardim do Tarot" (1979-1996), nas proximidades de Capalbio (figura 83). Em um terreno rural coberto pela mancha mediterrânica, a artista criou uma paisagem mirabolante da qual emergem coloridíssimas e imponentes esculturas, por entre as quais se pode caminhar, sugeridas pelas figuras das cartas do tarô e recobertas por mosaicos de vidro e cerâmica. O resultado é um jardim lúdico e esotérico, inspirado tanto no precedente histórico do não muito distante Sacro Bosco de Bomarzo, quanto nas composições proteiformes e policromadas do *Parque Güell* de Gaudí em Barcelona, uma *Wunderkammer* ao ar livre que explora e brinca com a dimensão irreal e subconsciente ligada ao jardim.

Em seus projetos, a paisagista Martha Schwartz valeu-se da atitude irreverente, típica da *pop art*, como na intervenção realizada para um grande centro comercial em Los Angeles, *The Citadel* (1990-1991), erguido sobre o local de uma fábrica de pneus (figura 84). No interior do complexo, Schwartz criou um palmeiral regular no qual os fustes das plantas, dispostos de acordo com uma grelha ortogonal, são envolvidos por colossais anéis em forma de câmaras de ar, de modo a evocar, de forma completamente divertida e estranha, a memória do lugar.

Diversos projetistas encontraram inspiração na *land art*; como no caso de Maya Ying Lin, que a ela fez referência explícita desde sua primeira obra, o *Vietnam Veterans Memorial* de Washington (1980-1982). Localizado na área verde central da capital federal, o monumento é constituído por um longo muro de granito, em forma de V aberto, que mergulha na terra. Sobre as paredes de mármore negro e brilhante estão entalhados os nomes dos norte-americanos mortos, e as lajes verticais, introduzidas em toda a sua altura no terreno, defrontam uma

Figura 83
Niki de Saint Phalle, Jardim do Tarot, Capalbio, 1979-1996. Vista geral.

Figura 84
Martha Schwartz, centro comercial The Citadel, Los Angeles, 1990-1991.

encosta verdejante que se inclina levemente até a base do longo muro (figura 85). A extrema simplicidade da composição cria uma paisagem complexa: o monumento está contido na própria terra, e a depressão conduz o visitante ao longo de um itinerário emocional, sugerido pelo progressivo isolamento visual do mundo circunstante.

Figura 85
Maya Ying Lin, Vietnam Veterans Memorial, Washington, 1980-1982.

Também o jardim interno da *Bibliothèque Nationale François Mitterand* (1989-1996, obra de Dominique Perrault e Gaëlle Lauriot-Prévost) em Paris, apresenta-se como um gesto de artista inspirado na *environmental art*; o coração do estereométrico edifício quadrangular, desenhado nos cantos por altas torres envidraçadas, quase ecoando um claustro conventual, encerra um fragmento de natureza inviolada: um bosque de pinheiros-silvestres ali transplantados de uma floresta da Normandia (figura 86).

Contaminação entre tecnologia e natureza, contiguidade e continuidade entre ambiente e espaço artificial são os *leitmotiven* que abrem o novo século, prenunciados pela intervenção experimental mais emblemática dos últimos anos: o pavilhão da Holanda na *World Expo 2000* de Hannover, edifício -paisagem ideado pelo grupo MVRDV (figura 87). Inspirando-se na constatação de que o espaço disponível está se exaurindo, a obra encara a questão ecológica de maneira totalmente não nostálgica, propondo um parque de múltiplos planos, uma coleção de paisagens reconstruídas em níveis sobrepostos. É um pódio metafórico para exaltar a capacidade humana de manipular o próprio mundo, mas que evoca ao mesmo tempo as

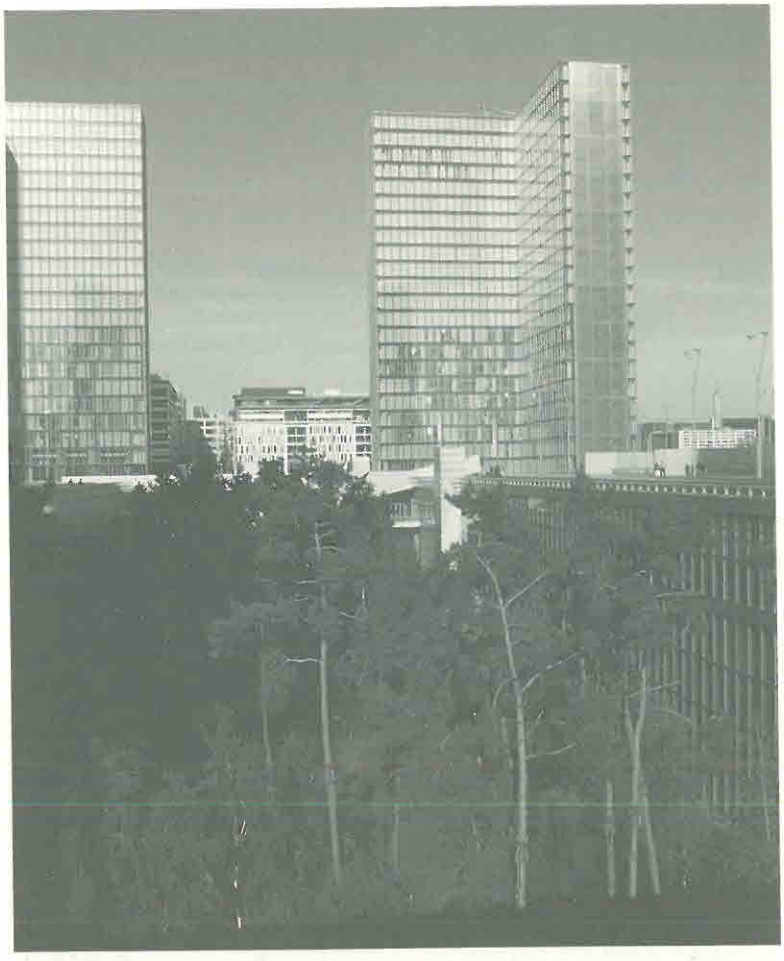


Figura 86
Dominique Perrault e Gaëlle Lauroit-Prévost, Bibliothèque Nationale François Mitterand, Paris, 1989-1996. Pátio interno com o bosque de pinheiros.

razões que deram origem à arquitetura da paisagem: a sacralização do ambiente e o desejo de pertencer a uma ordem natural transformada em amiga da cultura humana.

Um *genius loci* para o século XXI

No passado, criar paisagens foi uma questão complexa que exigia um longo tempo e o trabalho de muitas gerações. Na Antiguidade foi sobretudo a atividade agrícola que deu forma de maneira ampla aos territórios antropizados, e a boa ordem

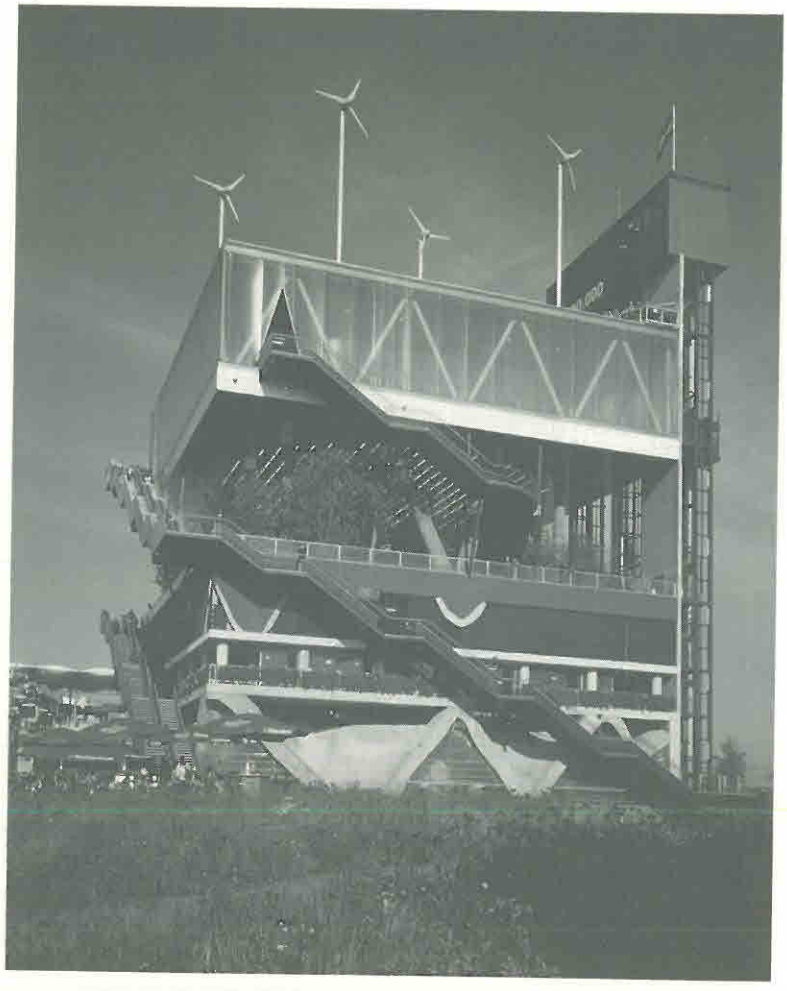


Figura 87
MVRDV, Pavilhão da Holanda na World Expo 2000, Hannover, 2000.

produzida pelos cultivos foi vista como emblema de civilização, em oposição à bárbara rusticidade dos lugares naturais. Com resultados nem sempre definitivos, se pensarmos, por exemplo, na renaturalização que atingiu vastas regiões da Europa quando da dissolução do Império Romano. A revolução tecnológica, originada na segunda metade do milênio passado, ativou uma capacidade sem precedentes de modificar os *habitats*. No século XIX, com o crescimento das cidades e dos meios de transporte, com a utilização de instrumentos de escavação e construção cada vez mais potentes, com o nascimento

de redes globais de comercialização dos recursos naturais, essa transformação se encaminhou para resultados irreversíveis.

Não foi por acaso que a primeira política efetiva de proteção ambiental nasceu nos Estados Unidos, país que na época aplicava de maneira mais ampla as tecnologias industriais para o aproveitamento das terras do Oeste, ainda escassamente povoadas e vistas unicamente como ilimitado espaço vazio do qual se extrai recursos materiais. Justamente os resultados devastadores dessa atitude rapinante levaram, na segunda metade do século XIX, à apresentação das primeiras leis federais para proteger alguns ambiente de valor paisagístico e histórico.

O século XX viu crescer lentamente a apreciação do valor cultural das paisagens, das quais se compreendeu o papel de repositório de memórias, de palimpsesto da história das interferências do homem no ambiente. Mas o fenômeno mais devastador, do ponto de vista do consumo do território e da perda das identidades paisagísticas locais, foi o crescimento desmensurado da urbanização, formando megalópolis com extensão regional. Não é por acaso que, em anos recentes, um dos aspectos mais inovadores da cultura urbanística e paisagística tenha sido a busca de meios para reintroduzir elementos naturais nos aglomerados urbanos.

A presença de infraestrutura rodoviária ou ferroviária, desativada ou não, favorece a realização de parques lineares que, penetrando no ambiente urbano, formam corredores verdes. Esse é o caso do parque linear de *High Line*, em Nova York (projeto de 2004, realizado pelo consórcio James Corner – *Field Operations*, Diller Scofidio + Renfro, e especificação botânica de Piet Oudolf), sobre uma linha férrea abandonada e elevada, nas proximidades do rio Hudson, em Manhattan. Inspirado na melancólica beleza de uma infraestrutura urbana que se tornou ruína pós-industrial, o projeto apropriou-se da vegetação espontânea que se instalou sob os trilhos abandonados para formar uma sequência inter-relacionada de micropaisagens.

Em Seul, a existência de via expressa muito poluída ofereceu uma oportunidade para recuperar um pequeno rio histórico, o *Cheonggyecheon*, que atravessava a cidade antiga e, com o crescimento urbano, foi encoberto para receber avenidas. Entre 2003 e 2005, a municipalidade tratou da retirada das pistas, da construção de uma nova canalização a céu aberto para o curso d'água e da montagem em suas margens de um parque linear de 8 km. Memória da história urbana e do ambiente natural original, esse espaço verde surge de um desenho marcadamente artificial, na porção junto ao centro da cidade, e assume características naturalísticas na medida em que se aproxima da periferia.

Ao contrário da sistemática canalização de outrora, a presença de cursos d'água e áreas úmidas são hoje consideradas vitais para a biodiversidade, também no território urbano, ensejando experiências de recuperação desses ambientes hídricos. Foi o caso do redesenho completo de *Crissy Field* (1994-2001, projeto de Hargraves Associates), na baía de São Francisco, num campo militar de aviação desativado. O projeto do novo parque público justapõe um grande prado como evocação do antigo campo de pouso a uma extensa área úmida, formada por uma lagoa aberta ao mar e sujeita às marés, sendo toda a área cercada de longa faixa de dunas litorâneas. *Crissy Field* é um parque com identidade complexa, que congrega recursos naturais integralmente manejados pelo homem.

Na região de Hong Kong, surgiu um novo parque público de nome emblemático: *Wetland* (2005, projeto paisagístico do grupo Urbis Limited). Abarca uma área de 64 ha, com bosques e muitos recursos hídricos, situada às costas da metrópole, numa região que recebeu um programa de instalação de cidades novas para acolher a migração recente. Ao lado da mais nova *new town* de punjentes arranha-céus, Tin Shui Wai, o novo parque foi criado como reparação das alterações ambientais causadas pela construção da cidade. A grande área úmida aparenta ser

completamente natural, com seus pântanos, canáceas e maguezais, mas é, ao contrário, integralmente refeita.

O processo de aumentar a presença da natureza no meio urbano conjugado com a exigência de minimizar os custos energéticos do transporte de alimentos tornou difundida a ideia de entender o campo produtivo não só como ambiente justaposto à cidade, mas como componente da própria estrutura urbana. Assim a sugestão utópica de uma cidade fértil produziu, em anos recentes, não apenas a criação de parques agrícolas aos pés de algumas cidades, mas a formação de diversas associações locais que promoveram a transformação de áreas inúteis em hortas urbanas coletivas – espaços de interação social e de produção alimentar e áreas verdes para exercício físico, recreação e embelezamento do bairro.

O processo de manutenção ou evocação do ambiente original, seja ele agrícola ou natural, que foi usurpado pela cidade está se tornando parte da formação de uma evoluída identidade urbana. No mundo que se globaliza, ainda são as paisagens, com suas diversas características fisionômicas, que atribuem

Figura 88
Field Operations, Diller Scofidio + Renfro, High Line, 2004-2012, New York.

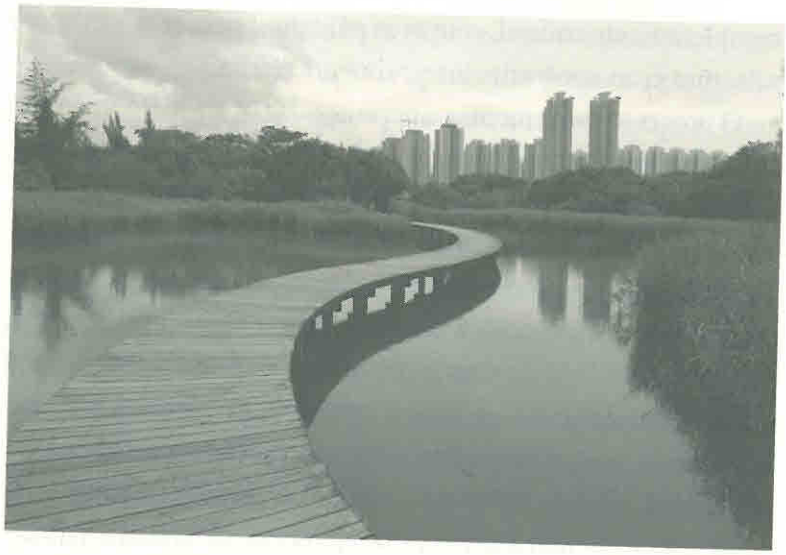


Figura 89
Urbis Limited, parquet natural Wetland, Hong Kong, 2005.

identidade específica aos vários lugares. Mas essa particularidade, essa diversidade local, está em rápida dissolução; conservar a originalidade dos sítios, dando-lhes uma identidade contemporânea, construir o novo *genius loci* da cidade do futuro, é o grande desafio para a arquitetura da paisagem nos próximos decênios.

Apêndice

Glossário de termos da arquitetura dos jardins

A lista a seguir reúne termos usados para definir e descrever ambientes específicos, equipamentos e composições vegetais dos jardins. Aos vocábulos em português se acrescentam os de língua estrangeira quando esses forem amplamente empregados na tratadística do setor.

Jardins ocidentais

AUTÔMATO Figura articulada, construída com diversos materiais e movida por mecanismos acionados por impulsão hidráulica ou ar comprimido. Os autômatos reproduziam o aspecto e os movimentos de personagens e animais, e eram feitos de madeira, estuque, metal, tecido. Seus movimentos, bem como os sons que às vezes emitiam, eram acionados pelo ar comprimido gerado por foles colocados em corredores de serviço ou pela pressão da água que alimentava as fontes do jardim.

AVIÁRIO (sinônimo: passareira, viveiro de aves; termo correlato: jaula) Edifício construído para abrigar aves. Os aviários, presentes já nos jardins da Antiguidade, eram construídos com estrutura de alvenaria ou ferro e redes metálicas; em alguns casos, apresentavam-se como amplos pavilhões de jardim, com formas arquitetônicas complexas. Os recintos ou abrigos fechados para os outros animais raros são chamados jaulas.

BARCO (italiano) Terreno agreste e com bosques, cercado por um muro perimetral, no qual eram introduzidos animais silvestres a fim de utilizá-los como reserva de caça. Por suas características, o *barco*

situava-se comumente em pleno campo. Com o termo *barchetto*, designa-se, em vez disso, um espaço cercado de extensão mais modesta, com características naturais e que abrigava animais, tanto livres quanto em gaiolas ou recintos, para serem admirados por diletantismo. Os *barchetti* podiam ser encontrados nas cidades ou em seu entorno imediato.

BELVEDER (sinônimos: belvedere, mirante, miradouro) Lugar elevado do jardim ou do parque, do qual se podia desfrutar uma ampla vista do próprio jardim ou do panorama natural ao redor. O belveder era frequentemente equipado com bancos e mesas de pedra.

BERCEAU (francês, donde o italiano *bersò*; sinônimo: pérgula) Pavilhão com vigamento de madeira ou de ferro que serve de apoio a plantas trepadeiras.

BORDA FLORIDA (sinônimos: borda mista, bordadura, *mixed border* em inglês) Faixa de terreno plantada com plantas herbáceas floríferas, geralmente perenes, colocada ao longo de um muro ou como divisória entre áreas diferentes do jardim. Alcançou grande popularidade no final do século XIX, quando Gertrude Jekyll introduziu a moda das bordas floridas caracterizadas por amplas florações em cores complementares ou, ao contrário, com bordas monocromáticas, realizadas com ligeiras variações tonais da mesma cor.

BOSQUE (diminutivo: bosquete; *bosquet* em francês) O bosque é uma zona arborizada ou uma mata mantida em estado natural. Nas vilas italianas, a mata serve de contraponto ao desenho artificial do jardim. Por bosquete designam-se conjuntos de árvores plantadas cuja configuração pode ser tanto geométrica quanto irregular. Nos parques cortesãos da França, o *bosquet* frequentemente oculta em seu interior clareiras com arranjos diversos e equipamentos: fontes, estátuas, *berceaux*, ambientes para baile.

BOULEVARD (francês, donde o português bulevar; sinônimo: avenida) Ampla avenida arborizada destinada ao passeio a pé ou sobre rodas, ladeada por alamedas mais estreitas e paralelas. O significado literal do termo, "baluarte", lembra a origem desses caminhos verdes, abertos inicialmente sobre os cinturões fortificados das cidades europeias a partir do século XVI.

CAFFEÀUS (sinônimos: *Kaffeehaus* em alemão, *coffee-house* em inglês; termos correlatos: pavilhão do chá, *tea-house*) Adaptação do termo alemão, indica um pavilhão, colocado no jardim frequentemente diante de belas vistas, destinado, no século XVIII, ao descanso e à degustação do café e do chá, na época consideradas bebidas exóticas. Por essa razão, os pavilhões também tinham aparência extravagante, comumente com decorações inspiradas na China, terra de proveniência do chá, ou em estilo turco, para evocar a origem árabe do café.

Potsdam, parque de Charlottenhof, Pavilhão Chinês do Chá, 1754.

CANAL (sinônimo: euripo; termo correlato: *grand canal* em francês) Leito de água artificial, de desenvolvimento predominantemente linear, escavado com finalidade decorativa. O termo euripo, sinônimo em uso desde a época clássica, deriva do nome do estreito braço de mar que separa a ilha grega de Eubeia da costa da Grécia continental. Nos parques cortesãos da França, o *grand canal* é um dos principais elementos compositivos e atinge dimensões monumentais.

CANTEIRO (sinônimos: quadro, quadrado, compartimento, tabuleiro) Porção delimitada de terreno, de formato variado, geralmente resultante do traçado dos caminhos de um jardim, e na qual se cultivam plantas e flores para fins ornamentais ou utilitários.

CASINO (italiano) Termo com o qual se define uma pequena construção ou um pavilhão de jardim, assim como o edifício principal de uma vila, no caso em que esse não seja construído para longas estadias e apresente, portanto, um número reduzido de ambientes.

CENOTÁFIO Monumento funerário erigido para homenagear um personagem sepultado em outro lugar. O costume de colocar cenotáfios em jardins difundiu-se a partir da segunda metade do século

XVIII, quando se recorreu a essas construções para sublinhar o caráter melancólico da cena em que se inseriam.

CHÂTEAU (francês) "Castelo", termo com o qual se designam as grandes residências francesas situadas no campo, habitualmente acompanhadas de jardins.

CHINOISERIE (francês) Termo em uso desde o século XVIII para definir obras decorativas influenciadas pela arte chinesa, porém interpretada de maneira fantasiosa e extravagante. Nos jardins europeus, a moda das *chinoiseries* produziu sobretudo pontes, pavilhões e pagodes de formas orientalizantes.

CORRENTE DE ÁGUA Canal ornamental, típido do jardim italiano renascentista, colocado em determinada inclinação e elevado em relação ao nível do solo, formado por uma sucessão de pequenos tanques, frequentemente decorados com motivos marinhos ou fluviais. Esses canais foram ideados para aumentar o movimento da água, que, em sua descida de um tanque a outro, arrebentava em filetes murmurantes.

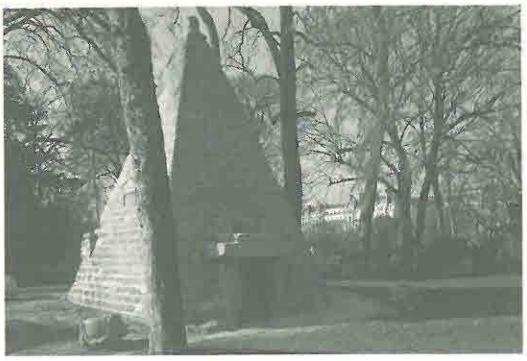
CAIXA-D'ÁGUA Cisterna usada para recolher e conservar a água destinada à irrigação do jardim ou às suas fontes. Nos jardins maiores, com a finalidade de fornecer pressão aos vários jogos hidráulicos, a água era captada e guardada em posição elevada, no interior de estruturas que, pela posição que ocupavam, eram chamadas de castelos ou torres de água.

EREMO Construção em forma de cabana ou capela que imita as moradas dos eremitas, edificada como local de meditação e descanso, típica dos jardins à inglesa.

ESPALDEIRA Renque de árvores plantadas junto a um muro, com os ramos forçados a crescer vertical e uniformemente, de modo a constituir uma parede verde.

FERME ORNÉE (francês) Literalmente "fazenda ornamentada". Termo em uso no século XVIII, quando designava uma propriedade rural com cultivos e construções compostos de acordo com critérios estéticos, para satisfazer o gosto de nobres cultos.

FOLIE (francês; sinônimo: *fabrique* em francês) Pequena construção de jardim, geralmente associada ao jardim à inglesa, ou *anglo-chinois*, cujas formas são inspiradas em culturas exóticas ou do passado, como tendas turcas, pavilhões chineses, pirâmides. Com o termo *folie* também se designou, na França do final do Setecentos, todo pequeno jardim marcado pela bizarrice de suas construções.



Paris, Parc Monceau, *folie* em forma de pirâmide, c. 1775.

FONTE Construção ornamentada, dotada de formas e aberturas diversas, pelas quais jorra a água de uma fonte natural ou que foi para aí conduzida através de dutos. As fontes constituíram um elemento característico dos jardins italianos e franceses dos séculos XVI e XVII, enquanto estão completamente ausentes na tradição do Extremo Oriente.

GARDENESQUE (inglês) O termo, cunhado por John Claudius Loudon, designa um método de composição das plantas nos jardins que respeita as características de cada espécie e se atém às condições de cultivo.

GAZEBO Termo derivado do análogo inglês, refere-se a um quiosque de jardim com as laterais abertas, de formato regular, frequentemente colocado em posição elevada. Constituído por uma estrutura de alvenaria, madeira ou ferro trabalhado, costuma ser coberto com plantas trepadeiras.

JARDIM (termos correlatos: vergel, viridário) Do francês *jardin*, derivado, por sua vez, do antigo termo germânico *gart*, do qual provém o alemão moderno *Garten*. Terreno delimitado, predominantemente cultivado com plantas ornamentais e floríferas, destinado ao lazer e

à fruição estética. Até o período renascentista, na língua italiana se empregavam mais os termos *verziere* e *viridario*, correspondentes a "vergel" e "viridário" na língua portuguesa, todos derivados do latim *viridarium*.

JARDIM À FRANCESA Estilo compositivo nascido na França na segunda metade do século XVII e próprio dos grandes parques cortesãos. Designa conjuntos verdes caracterizados por um marcante controle geométrico da implantação e pela imperceptibilidade dos limites físicos dos jardins, cujos eixos se estendem até o limite visual. Fortemente teatral em sua composição, o jardim à francesa esconde surpresas em seu interior, como majestosos canais ocultados por desníveis de terreno ou conjuntos escultóricos posicionados em bosquetes.

JARDIM À INGLESA (sinônimo: jardim paisagístico) Estilo compositivo concebido na Inglaterra no Setecentos, em contraposição à regularidade do jardim francês, e posteriormente difundido em todo o continente europeu, a partir do fim do mesmo século. O jardim à inglesa é caracterizado pela irregularidade do traçado, da aparente naturalidade dos cenários, da intencionalidade de construir paisagens belas e pontilhadas de sugestivos pavilhões à moda antiga.

JARDIM À ITALIANA Estilo compositivo consolidado na Itália durante o século XVI e marcado pelo traçado regular e geométrico de suas partes e de sua composição vegetal; pela presença de um eixo de simetria; pela percepção do limite entre a arquitetura verde e o ambiente externo, por meio de bosques ou pelas cenas panorâmicas que se desfrutam do jardim. É caracterizado, também, pela presença de desníveis, trabalhados com terraceamentos e escadarias, fontes e jogos de água. Parte da vegetação, sobretudo arbustiva, é modelada em formas artificiais por meio da topiaria.

JARDIM ANGLO-CHINÊS (sinônimo: *jardin anglo-chinois* em francês) Estilo de jardim que a França difundiu por toda a Europa nas últimas décadas do século XVIII. Trata-se de uma versão do jardim paisagístico com marcantes características pitorescas e articulação de cenas supreendentes, pontuadas de *folies*.

JARDIM DE FLORES (sinônimo: horto de flores) Ambiente especializado do jardim, destinado ao cultivo de plantas herbáceas floríferas,

principalmente as bulbosas, que começou a ser empregado nos jardins italianos a partir da segunda metade do século XVI.

JARDIM PÚBLICO (sinônimo: *Volksgarten* em alemão) Jardim urbano aberto ao uso coletivo, ainda que originalmente com algumas limitações relativas ao cadastro dos frequentadores. O termo começou a ser empregado em toda a Europa, a partir da França, na segunda metade do século XVIII. Na Alemanha, o *Volksgarten*, "jardim popular", por solicitação de Christian Cay Lorenz Hirschfeld, autor da *Theorie der Gartenkunst* (1779-1785), torna-se lugar de educação cívica no qual se instruia sobre as memórias pátrias através da colocação de monumentos comemorativos, uma lição que também se difundiu em outras nações.

JARDIM SECRETO Ambiente separado e frequentemente de modestas dimensões no interior dos jardins italianos dos séculos XVI e XVII, destinado a um uso privado e familiar.

JARDIM SUSPENSO (sinônimo: jardim pênsil) Jardim implantado em terreno sobre contenções de alvenaria com a finalidade de dar ao espaço verde uma posição elevada.

JOGOS DE ÁGUA Dispositivos confeccionados com a finalidade de acrescentar um componente de diversão à visita dos jardins italianos. Eram constituídos por uma rede de distribuição hidráulica que alimentava esguichos colocados no piso ou disfarçados nas decorações e nas esculturas, e acionados através da abertura de válvulas. Os jatos, que molhavam inesperadamente os visitantes em áreas específicas do jardim, eram acionados por um operador escondido ou por aquele que se fazia de guia e que, para abrir as válvulas, costumava às vezes inserir uma varinha em pontos determinados.

Frascati, Vila Aldobrandini, bocal de esguicho disfarçado em uma escultura do "Teatro das Águas", c. 1610.

GELEIRA (sinônimo: neveira) Lugar reservado à conservação da neve caída no período de inverno, para ser utilizada no resfriamento de vinhos, preparo de sorvetes e conservação de comidas. É constituída por um recinto subterrâneo de paredes predominantemente de pedra, escavado em uma encosta ou no terreno; pode ter acesso que simule uma gruta natural ou ser coberta por uma estrutura arquitetônica que favorece seu isolamento térmico, como uma pequena pirâmide.

GRUTA Cavidade predominantemente artificial, de aspecto rústico, decorada com concreções calcárias, de modo que essas assumam uma aparência natural e rochosa, que lembra as cavernas consagradas na Antiguidade às divindades dos bosques e campos, representadas também por meio de esculturas. A função desses lugares era oferecer um fresco e tranquilo espaço de descanso e, no caso de áreas de dimensões maiores, abrigar uma mesa para refeições.

HA-HA (inglês) Vala escavada no terreno com a finalidade de separar o jardim das áreas de pasto, evitando a entrada do gado e das ovelhas nos recintos ajardinados. Concebido no século XVIII, esse dispositivo servia para integrar a paisagem vista desde as residências de campo às zonas produtivas da propriedade, sem nenhuma separação visual, mas também sem a inconveniência dos animais.

HORTO (termo correlato: horta) Do latim *hortus*, que na Antiguidade designava qualquer composição verde formal, tanto utilitária quanto ornamental. A partir da época medieval, passou a designar um jardim voltado para cultivos específicos: plantas floríferas, espécies medicinais, hortaliças. Nos séculos mais recentes, o termo horta, derivado de horto é usado para indicar um terreno destinado ao cultivo de produtos vegetais comestíveis e, enquanto tal, claramente distinto do jardim.

HORTO BOTÂNICO (sinônimo: jardim botânico; termo correlato: *arboretum* em latim) Jardim científico e didático que encerra uma coleção de plantas nativas ou exóticas, organizadas sistematicamente de acordo com a categoria de classificação taxonômica ou por critérios geográficos. Na língua inglesa, usa-se o termo latino *arboretum* para designar uma coleção botânica constituída apenas por árvores.

HORTUS CONCLUSUS (latim) Jardim delimitado e protegido por muros perimetrais ou outros meios de cercamento. É também uma

expressão bíblica do *Cântico dos cânticos*, usada por Salomão como elogio à sua esposa, daí derivando seu emprego para indicar um ambiente íntimo e precioso.

LABIRINTO Elemento componente do jardim, que começou a ser empregado com finalidades lúdicas no período renascentista, formado por corredores tortuosos desenhados para desorientar, delimitados lateralmente por sebes densas, espaldeiras ou muros revestidos de vegetação, e que leva a uma sala verde ou a um belveder situado predominantemente no centro da composição.

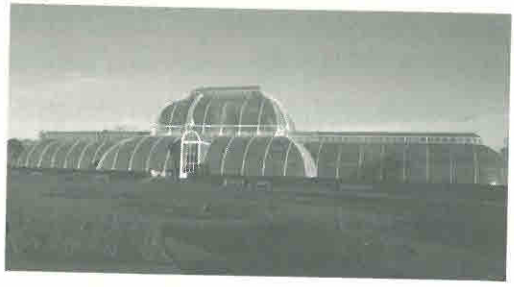
MALL (inglês) Vasto passeio arborizado, cujo nome deriva do jogo de origem italiana do palamalho, que era praticado nos jardins aristocráticos em alamedas apropriadas, com o uso de um martelo de madeira e bolas. Mesmo com o declínio do jogo, o termo permaneceu designando avenida/alameda de grandes dimensões.

NINFEU (termo correlato: teatro, teatro de água) Termo com o qual se designam cenografias arquitetônicas, animadas por jogos de água, com pórticos, êxedras, nichos, grutas artificiais, presentes nos jardins à italiana e à francesa. A denominação evoca a tradição clássica, que associava a morada das ninfas às fontes. No caso de conjuntos elaborados dispostos sobre fachadas, com esculturas e fontes, também se emprega o termo teatro, ou teatro de água.

Verbania (lago Maggiore), Isola Bella. O chamado "Teatro", cenográfico pano de fundo arquitetônico coroado por um unicórnio, emblema da família Borromeo, c. 1640.

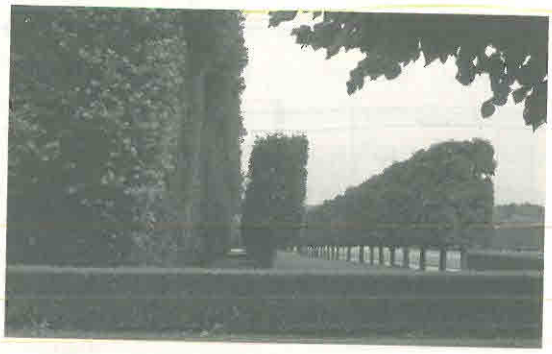
ORANGERIE (francês; sinônimo: *aranciera* em italiano; termos correlatos: casa de plantas, estufa, jardim de inverno) Literalmente "laranjal". O termo designa o edifício de alvenaria, no qual eram depositadas, durante o inverno, as plantas de vaso mais delicadas, principalmente os cítricos e os jasmineiros. O aquecimento acontecia às

vezes pela contiguidade com o estábulo. Pode indicar ainda proteções desmontáveis para serem usadas no inverno sobre espécimes nos jardins, cultivados em espaldeira contra um muro voltado para o sul. Se aquecido, leva o nome de estufa. A partir do século XVIII, começaram a ser empregados os nomes de estufa e jardim de inverno, para designar construções aquecidas e amplamente envidraçadas, utilizadas também para o cultivo de espécies exóticas.



Londres, Kew Gardens, a estufa denominada Palm House, desenhada por Richard Turner e Decimus Burton, 1844-1848.

PALISSADE (francês) Delimitação vertical de um ambiente do jardim constituída por plantações regulares de árvores em renques, próximas entre si e podadas de maneira a constituir paredes verdes, abertas com passagens e arcaturas. Seu emprego teve início nos jardins franceses do século XVII para delimitar áreas compositivas predominantemente horizontais, como os *parterres*.



Castelo de Champs-sur-Marne, árvores em *palissade* no parque criado por Henri e Achille Duchêne, c.1910.

PARTERRE (francês; termo correlato: *parterre de broderie*) Termo francês que indicava o setor do jardim mais próximo da vila ou do palácio, normalmente mais decorado, com compartimentos de contorno articulado e desenhos complexos. Com o tempo, o termo *parterre* passou a designar também os canteiros minuciosamente decorados com plantas floríferas e colocados em qualquer ponto do jardim. Na França do século XVII, definiram-se várias tipologias de decoração dos *parterres*,

a mais difundida delas foi o chamado *parterre de broderie*, "*parterre* bordado", no qual os desenhos em volutas e em ramagens eram obtidos com sebes de buxo ou outras espécies sempre-verdes plantadas sobre uma base de areia ou pedrisco colorido.

PATTE D'OIE (francês) Literalmente "pata de ganso", indica a ordenação em alamedas radiais que partem de um único ponto central, típica dos jardins cortesãos à francesa.

PÉRGULA (sinônimos: pergolado, caramanchão; termos correlatos: treliça, *treillage* em francês, *cerchiata* em italiano) Estrutura constituída de pilaretes de madeira ou alvenaria que sustentam vigas de madeira ou ferro, de formato horizontal ou cimbrado, próprias para construir uma galeria, sobre a qual se deixam crescer videiras e outras plantas trepadeiras. Por *cerchiata* define-se uma galeria vegetal obtida exclusivamente com árvores ou arbustos, cujos ramos são atados a arcaturas metálicas, de modo a reproduzir artificialmente sua forma curva. Define-se *treillage* ou treliça em português, como uma estrutura de madeira ou ferro própria para suportar plantas e induzi-las a formar planos compactos, estando fixadas ou não em muros de alvenaria.

Versalhes, Bosquet de l'Encelade com a galeria circular em *treillage*, realizada originalmente em 1677 e reconstruída em 1991.

PLEASURE GARDEN (inglês) Com esse termo se definiu, desde o século XVIII, um tipo de jardim que teve notável sucesso tanto em Londres quanto em Paris, nascido com intenções comerciais e de uso predominantemente noturno. Seus ambientes, constituídos de alamedas e salas verdes, com ingresso mediante pagamento, abrigavam espetáculos, entretenimentos musicais e pavilhões nos quais se saboreavam bebidas e comida.

PRADO (termo correlato: gramado) Nas arquiteturas verdes do século XVI, o termo prado designava um terreno de plantas herbáceas

também floríferas frequentemente situado em frente à residência e bem distinto do jardim com disposição arquitetônica estudada.

QUINCUNCE Modo de plantação de conjuntos de árvores em uso desde a Antiguidade para otimizar a exposição ao sol, que consiste na disposição modular de cinco árvores, com quatro posicionadas nas arestas de um quadrado e a quinta na interseção das diagonais, de modo a constituir áreas plantadas regulares, com renques alinhados, seja ao longo dos eixos ortogonais, seja ao longo das linhas oblíquas de interseção da malha.

RAGNAIA (italiano; sinônimo: arapuca; termo correlato: *roccolo* em italiano, armadilha) Dispositivo vegetal para a captura de passarinhos. A *ragnaia* é constituída por anteparos regulares de espécies predominantemente sempre-verdes, que criam recintos vegetais acima dos quais se estendem redes fixas denominadas aranhóis. A presença de arbustos com bagas e espelhos-d'água favorece a atração das aves, que assim são estimuladas a adentrar as estruturas verdes, onde, assustadas, alçam voo em seguida, acabando presas nos aranhóis. Por sua conformação regular, as *ragnaie* eram frequentemente integradas aos jardins à italiana. *Roccolo* designa, por sua vez, uma implantação constituída por árvores dispostas de modo a fechar uma área aberta preferencialmente circular, às quais são penduradas redes verticais estendidas com auxílio de pesos colocados nas partes inferiores. Atraídos para o chão, os pássaros ficam assustados com um barulho repentino e, elevando-se novamente, prendem-se nas redes. Anexo ao *roccolo* há frequentemente um elemento construído: uma torrezinha-*casino* de alvenaria ou uma cabana-esconderijo de madeira onde também é colocada, ou de onde é controlada a vara com que se assustam os pássaros.

ROCAILLE (francês) Literalmente "pedreira". O termo – talvez derivado da síntese entre *rocher*, "rocha", e *coquille*, "concha" – designa a manufatura rústica e ao mesmo tempo preciosa, feita com a agregação de fragmentos de pedras porosas, estalactites, conchas de moluscos marinhos, com que eram tratadas nos jardins as superfícies dos ambientes de grutas e ninfeus.

RUÍNA Vestígios originais ou fabricados de antigas arquiteturas são encontrados no jardim italiano desde o século XVI, mas seu período

de maior difusão foram os séculos XVIII e XIX. Nessa época, passaram a ser colocados em cenários sombreados e solitários, constituindo um dos ornamentos de maior apreço do jardim à inglesa. Criadas de modo a parecer realmente o fruto da passagem do tempo sobre antigos edifícios, as ruínas eram dispostas de modo aparentemente casual e envolvidas por vegetação arbórea.

Studley Royal, ruínas da igreja gótica de Fountains Abbey, c. 1770.

TAPIS VERT (francês) Literalmente "tapete verde". Designa um prado de conformação retangular que, nos jardins franceses, era comumente colocado ao longo de um dos eixos do jardim.

TEATRO DE VEGETAÇÃO Ambiente frequente nos jardins italianos dos séculos XVII e XVIII, destinado a abrigar apresentações musicais e teatrais, constituído por arquibancadas semicirculares para o público, cobertas ou revestidas de vegetação, e por um palco e, às vezes, um cenário feito com espécies sempre-verdes em topiaria.

TEMPLO Edifício realizado à imitação dos templos clássicos da Antiguidade e característico dos jardins à inglesa.

Roma, Vila Borghese, Templo de Esculápio no Jardim do Lago, obra de Antonio Asprucci, 1786.

TOPIARIA Arte de conferir formas artificiais diversas, tanto biomorfas quanto geométricas, a arbustos e árvores ornamentais, por

meio da poda ou forçando seu crescimento. Aplicada principalmente a espécies sempre-verdes, como o buxo, o zimbro e o teixo, já era praticada na época romana e chegou ao auge nos jardins italianos e franceses do período renascentista. Depois saiu de moda e foi redescoberta nas primeiras décadas do século XX, com o surgimento, sobretudo no contexto anglo-saxão, de jardins inteiramente dedicados à exibição de formas vegetais em topiaria.

Versalhes, arvoretas de teixo em topiaria geométrica, de acordo com a moda do século XVII.

VILA (Termo derivado do italiano *villa)* Residência senhorial de campo ou, extraurbana, dotada de jardim e colocada em locais de paisagem e clima agradáveis, estando presente na tradição ocidental desde a época clássica. Quando o mesmo termo é usado em relação aos mais importantes jardins japoneses, como aqueles das chamadas vilas imperiais de Kyoto, por exemplo, é preciso observar que não apresentam amplas construções à moda ocidental, mas apenas minúsculos pavilhões espalhados pelo verde.

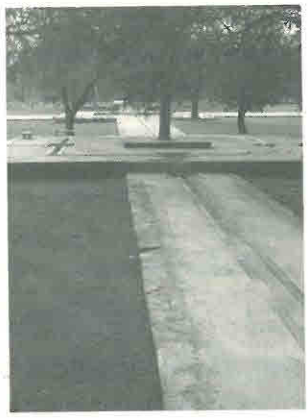
VIGNA (italiano) Termo em uso sobretudo a partir do período renascentista para definir uma aristocrática propriedade rural nos arredores da cidade, com terrenos cultivados e residência de campo.

VIVEIRO DE PEIXES (sinônimo: tanque, aquário, pesqueiro; termo correlato: naumaquia) Elemento já presente nos jardins antigos, constituído por um tanque de alvenaria acomodado ao terreno e alimentado por água corrente ou de um reservatório de amplas dimensões. Era utilizado também como viveiro de peixes, com finalidade decorativa e utilitária. Alguns tanques de relevante extensão podiam ter uma função teatral e abrigar evocações de batalhas navais, sendo por isso chamados naumaquias.

Jardins islâmicos e mogóis

BAGH (persa) Termo geral usado para designar um jardim, um parque.

CHABUTRA (híndi) Plataforma quadrangular elevada colocada no jardim e utilizada como assento, embaixo ou em torno da qual há canaletes em que corre água para refrescar o ar, e por vezes dotada de uma árvore no centro a fim de produzir sombra.



Delhi, Túmulo de Humayun, um *chabutra* no jardim, c. 1570.

CHADAR (persa) Literalmente "xale". Nos jardins mogóis, designa uma laje de pedra ou mármore, usualmente entalhada com motivos modulados ou em ziguezague, sobre a qual desce a água, criando efeitos plásticos e sonoros sobre os relevos.

CHAHAR BAGH (híndi) Jardim quadripartido.

CHINI KANA (híndi) Literalmente "ninho de pombo". Estrutura com múltiplos nichos em que se colocam flores em pequenos vasos e candeias e diante dos quais desce uma lâmina de água.

IWAN (persa) Estrutura coberta e cercada de pórticos, usada nos jardins como pavilhão destacado, voltado para o espaço verde.

Jardins do Extremo Oriente

FENG SHUI (chinês) Conjunto de princípios tradicionais que constituem a geomancia chinesa, difundido em todo o Oriente asiático e ligado ao método de colocar da maneira mais propícia as construções. No *feng shui*, os jardins desempenham um papel importante,

uma vez que se acredita em seu poder de limitar as características desfavoráveis dos lugares e amplificar as positivas.

ISHI DORO (japonês) Lanterna de pedra, elemento decorativo típico do jardim japonês, inicialmente empregado nos jardins de chá para iluminar o caminho. A enorme variedade das formas das lanternas é codificada de acordo com tipologias preestabelecidas.

JODO TEIEN (japonês) Literalmente "jardim da terra pura", "jardim do Paraíso". Composição verde do período Heian (794-1191) na qual se evoca o Paraíso da divindade Amida Budda. Elemento característico é a presença de um laguinho com uma ilha ligada à margem por uma ponte que simboliza a possibilidade de salvação.

KAIYU-SHIKI TEIEN (japonês) Jardim de passeio. O termo descreve um jardim no qual está presente um caminho que leva às várias cenas nas quais se articula o espaço verde, em contraste, portanto, com os ambientes destinados exclusivamente à contemplação estática.

KANSHONIWA (japonês) Jardim de dimensões modestas e destinado exclusivamente à contemplação.

KARESANSUI (japonês) Literalmente "paisagem seca/árida", "montanhas e águas áridas". Termo usado para descrever um estilo original de jardim surgido no período Muromachi (1333-1573). Usado pela primeira vez no tratado *Sakuteiki* para indicar disposições de pedra em zonas do jardim distantes de lagoas, depois passou a designar uma categoria inteira de jardins cuja composição é feita unicamente com rochas, com fino pedrisco branco rastelado, musgo, arbustos e arvoretas artificialmente mantidas em dimensões reduzidíssimas e *karikomi*.

KARIKOMI (japonês) Sebes e arvoretas de conformação regular, frequentemente em almofada, obtida por meio de poda, com resultados formais similares aos da topiaria, sem, contudo, buscar geometrias precisas. Os *karikomis* são frequentemente colocados na extremidade das composições de jardim e como transição para as áreas naturais.

KYOKUSUI (japonês) Riacho serpenteante. Elemento compositivo dos primeiros jardins do período Nara (710-794), ao longo do qual se realizavam banquetes. Durante esses eventos, os convivas eram

Kanazawa, jardim Kenrokuen, metade do século XVII. Detalhe da área verde com *karikomi*, arbustos em topiaria de forma arredondada, e uma lanterna.

solicitados a produzir composições poéticas originais, antes que suas taças de vinho, deixadas flutuando no fluxo de água do riacho, os alcançassem.

NIWA (japonês) Literalmente, "lugar puro". A princípio, designava o lugar sagrado dedicado a um *kami*; todavia, o termo é usado também com o significado de "jardim", sobretudo se estiver ligado a um templo.

ROJI (japonês; sinônimos: *Chatei, Chaniwa*) Literalmente "trilha". Designa os jardins configurados em forma de caminhos que levam aos pavilhões de chá. O percurso tem usualmente uma pavimentação feita de pedras de formatos diversos e é cercado de superfícies de musgo e arvoredos, enquanto as pequenas arquiteturas dedicadas ao consumo da bebida têm um caráter de elegante rusticidade e frequentemente fronteiam um espelho-d'água.

SHAKKEI (japonês; sinônimo: *Jiejing* em chinês) Literalmente "cena emprestada". Designa montanhas, árvores e outros elementos da paisagem que, embora não fazendo parte do jardim, podem ser vistos dele, formando seu fundo visual. A técnica era bastante difundida nos jardins da China, do Japão e da Coreia.

SHUKKEI (japonês; termos correlatos: *Karataki, Karenagare*) Literalmente "vista condensada". O termo refere-se a uma técnica compositiva em uso nos jardins áridos *karesansui*, pela qual todo um panorama constituído por montanhas, vales, rios e lagos é miniaturizado e evocado por uma composição de rochas, pedrisco e pequenos arbustos. Inclui frequentemente uma cascata, representada por meio de rochas e pedrisco rastelado, chamada *Karataki*, "cascata seca/árida", e um rio denominado *Karenagare*, representado da mesma forma.

Bibliografia

A seleção bibliográfica a seguir pretende fornecer ao leitor uma lista de livros específicos, publicados ou reeditados nos anos recentes, sobre as principais temáticas tratadas por este volume. O repertório limita-se às publicações em língua italiana, inglesa e francesa, e a data de edição refere-se à impressão mais recente.

Obras gerais sobre a história das paisagens e dos jardins

ADAMS, W. H. *Nature Perfected: Gardens Through History.* Nova York: Abbeville Press, 1991.

BARIDON, M. *Les jardins: Paysagistes-jardiniers-poètes.* Paris: Robert Laffont, 1998.

BARLOW ROGERS, E. *Landscape Design: A Cultural and Architectural History.* Nova York: Harry N. Abrams, 2001.

BENEVOLO, L. *La cattura dell'infinito.* Roma/Bari: Laterza, 1991.

CONAN, M. *Dictionnaire historique de l'art des jardins.* Paris: Hazan, 1997.

_____. *Perspectives on Garden Histories.* Washington: Durnbarton Oaks Research Library and Collection, 1999.

DEITZ, P. *Of Gardens. Selected Essays.* Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2011.

FRYBERGER, B. G. (org.). *The Changing Garden. Four Centuries of European and American Art.* Berkeley: University of California Press, 2003.

GOTHEIN, M. L. S., *A History of Garden Art.* Nova York: Hacker Art Books, 1979.

GRIMAL, P. *L'arte dei giardini. Una breve storia.* Roma: Donzelli, 2000.

HUNT, J. D. (org.). *Garden History. Issues, Approaches, Methods.* Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1992.

_____. *The Afterlife of Gardens.* Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2004.
_____. *A World of Gardens.* Londres: Reaktion Book, 2012.
_____ & WOLSCHKE-BULMAHN, J. (orgs.). *The Vernacular Garden.* Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1993.
JELLICOE, G. & JELLICOE, S. *The Landscape of Man: Shaping the Environment from Prehistory to the Present Day.* Nova York: Thames & Hudson, 1995.
_____ *et al. The Oxford Companion to Gardens.* Oxford: Oxford University Press, 2001.
LE DANTEC, J.-P. *Jardins et paysages: Textes critiques de l'antiquité à nos jours.* Paris: Larousse, 1996.
LESLIE, M. & HUNT, J. D. (orgs.). *Garden and Architectural Dreamscapes in the Hypnerotomachia Poliphili.* Londres: Taylor & Francis, 1998.
MANN, W. A. *Landscape Architecture: An Illustrated History in Timelines, Site Plans and Biography.* Nova York: Wiley, 1993.
MOORE, C. W.; MITCHELL, W. J.; TURNBULL JR., W. *La poetica dei giardini,* Pádua: Muzzio, 1999.
MOSSER, M. & TEYSSOT, G. (orgs.). *L'architettura dei giardini d'Occidente.* Milão: Electa, 1999.
NEWTON, N. T. *Design on the Land. The Development of Landscape Architecture.* Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1971.
PIGEAT, J.-P. *Les plus beaux jardins du monde: Deux mille ans de créations.* Paris: Flammarion, 2003 (ed. em inglês: *Gardens of the World. Two Thousand Years of Garden Design.* Paris: Flammarion, 2004).
PLUMPTRE, G. *The Garden Makers. The Great Tradition of Garden Design from 1600 to the Present Day.* Nova York: Random House, 1993.
PREGILL, P. & VOLKMAN, N. *Landscapes in History. Design and Planning in the Eastern and Western Traditions.* Nova York: Wiley, 1999.
STEENBERGEN, C. & REH, W. *Architecture and Landscape. The Design Experiment of the Great European Gardens and Landscapes.* Basileia/Berlim/Boston: Birkhäuser, 2003.
THACKER, C. *The History of Gardens.* Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1979.
TOBEY, G. B. *A History of Landscape Architecture. The Relationship of People to Environment.* Nova York: American Elsevier, 1973.
TURNER, T. *Garden History. Philosophy and Design 2000 BC-2000 AD.* Londres/Nova York: Spon Press, 2005.
VAN ZUYLEN, G. *Il giardino paradiso del mondo.* Milão: Electa/Gallimard, 1995.
VERCELLONI, V. *Atlante storico dell'idea del giardino europeo.* Milão: Jaca Book, 1990.
WHYTE, I. D. *Landscape and History Since 1500.* Londres: Reaktion Books, 2003.
ZANGHERI, L. *Storia del giardino e del paesaggio. Il verde nella cultura occidentale.* Florença: Olschki, 2003.
ZOPPI, M. *Storia del giardino europeo.* Roma/Bari: Laterza, 1995.

Jardins da Antiguidade e da Idade Média

BOWE, P. *Jardins du monde romain.* Paris: Flammarion, 2004.
CARDINI, E. & MIGLIO, M. *Nostalgia del paradiso: Il giardino medievale.* Roma/Bari: Laterza, 2002.
CARROLL, M. *Earthly Paradises: Ancient Gardens in History and Archaeology.* Londres: The British Museum Press, 2003.
CIARALLO, A. *Gardens of Pompeii.* Los Angeles: J. Paul Getty Trust Publications, 2001.
DE LA RUFFINIÈRE DU PREY, P. *The Villas of Pliny from Antiquity to Posterity.* Chicago: University of Chicago Press, 1994.
FARRAR, L. *Ancient Roman Gardens.* Phoenix Mill: Sutton Publishing, 1998.
GRIMAL, P. *I giardini di Roma antica.* Milão: Garzanti, 2000.
HOWE, L. & WOLFE, M. (orgs.). *Inventing Medieval Landscapes: Senses of Place in Western Europe.* Gainesville: University Press of Florida, 2002.
JASHEMSKI, W. *The Gardens of Pompeii, Herculaneum and the Villas Destroyed by Vesuvius.* New Rochelle: Caratzas, 1993.
LANDSBERG, S. *The Medieval Garden.* Toronto/Buffalo: University of Toronto Press, 2003.
LITTLEWOOD, A.; MAGUIRE, H.; WOLSCHKE-BULMAHN, J. (orgs.). *Bizantine Garden Culture.* Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2002.
MACDOUGALL, E. B. (org.). *Medieval Gardens.* Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1986.
_____ (org.). *Ancient Roman Villa Gardens.* Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1987.
_____ & JASHEMSKI, W. E. (orgs.). *Ancient Roman Gardens.* Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1979.
VALÉRIE, M.-E. *Jardins du Moyen-Âge.* Paris: Dexia/La Renaissance du Livre, 2001.

Jardins islâmicos

CLARK, E. *Underneath which Rivers Flow: The Symbolism of the Islamic Garden.* Londres: Prince of Wales's Institute of Architecture, 1996.
_____. *The Art of the Islamic Garden.* Ramsbury: Crowood, 2004.
DALE, S. E. *The Garden of the Eight Paradises. Babur and the Culture of Empire in Central Asia, Afghanistan and India (1483-1530).* Leiden/Boston/Tóquio: Brill Academic Pub., 2004.
FAIRCHILD RUGGLES, D. *Gardens, Landscape, and Vision in the Palaces of Islamic Spain.* Filadélfia: Pennsylvania University Press, 2003.
_____. *Islamic Gardens and Landscapes.* Filadélfia: Pennsylvania University Press, 2008.

PETRUCCIOLI, A. *Il giardino islamico. Architettura, natura, paesaggio.* Milão: Electa, 1994.
PETRUCCIOLI, A. *Gardens in the Time of the Great Muslim Empires. Theory and Design.* Leiden-Nova York: Brill, 1997.
TITLEY, N. & WOOD, E. *Oriental Gardens. An Illustrated History.* São Francisco: Chronicle Books, 1992.
WESCOAT JR., J. L. & WOLSCHKE-BULMAHN, J. (orgs.). *Mughal Gardens. Sources, Places, Representations.* Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1996.

Jardins italianos

ACIDINI LUCHINAT, C. (org.). *Giardini medicei: Giardini di palazzo e di villa nella Firenze del Quattrocento.* Milão: Federico Motta, 1996.
AZZI VISENTINI, M. *La Villa in Italia: Quattrocento e Cinquecento.* Milão: Electa, 2000.
_____ (org.). *L'arte dei giardini: Scritti teorici e pratici dal XIV al XIX secolo.* Milão: Il Polifilo, 1999.
BELLI BARSALI, I. *Ville di Roma.* Milão: Rusconi, 1983.
_____ & BRANCHETTI, M. G. *Ville della Campagna romana.* Milão: Rusconi, 1981.
BENEŠ, M. & HARRIS, D. (orgs.). *Villas and Gardens in Early Modern Italy and France.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
BENEŠ, M. & LEE, M. G. (orgs.). *Clio in the Italian Garden: twenty-first-century studies in historical methods and theoretical perspectives.* Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2011.
CAMPORESI, P. *Le belle contrade: Nascita del paesaggio italiano.* Milão: Garzanti, 1992.
CAZZATO, V. *Ville, Parchi e Giardini.* Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1992.
_____ (org.). *La memoria, il tempo, la storia nel giardino italiano fra '800 e '900.* Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999.
_____ (org.). *Ville e giardini italiani: I disegni di architetti e paesaggisti dell'American Academy in Rome.* Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005.
_____; FAGIOLO, M.; GIUSTI, M. A. (orgs.). *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Toscana, Lazio, Italia meridionale e isole.* Milão: Electa, 2001.
_____; (orgs.). *Atlante delle grotte e dei ninfei in Italia. Italia settentrionale, Umbria e Marche.* Milão: Electa, 2002.
COFFIN, D. R. *Gardens and Gardening in Papal Roma.* Princeton: Princeton University Press, 1991.
_____. *Magnificent Buildings, Splendid Gardens.* Princeton: Princeton University, 2008.

FAGIOLO, M. & GIUSTI, M. A. *Lo specchio del paradiso: Il giardino e il sacro dall'antico all'Ottocento.* Cinisello Balsamo: Silvana, 1998.
_____ & SCHEZEN, R. *Ville e giardini di Roma.* Milão: Jaca Book, 2001.
_____; GIUSTI, M. A.; CAZZATO, V. *Teatri di verzura: La scena del giardino dal barocco ao Novecento.* Florença: Edifir, 1993.
_____; _____; _____. *Lo specchio del paradiso: Giardino e teatro dall'antico al Novecento.* Cinisello Balsamo: Silvana/Amilcare Pizzi, 1997.
FRATICELLI, V. (org.). *Il giardino napolitano: Settecento e Ottocento.* Nápoles: Electa, 1993.
GARBARI, F.; TONGIORGI TOMASI, L.; TOSI, L. *Giardino dei semplici: Garden of simples.* Pisa: Plus, 2002.
HARRIS, D. *The Nature of Authority: Villa Culture, Landscape, and Representation in Eighteenth-Century Lombardy.* University Park: Pennsylvania University Press, 2002.
HUNT, J. D. *Garden and Grove: The Italian Renaissance Garden in the English Imagination, 1600-1750.* University Park: Pennsylvania University Press, 1996.
_____ (org.). *The Italian Garden. Art, Design and Culture.* Nova York/Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
LAZZARO, C. *The Italian Renaissance Garden: From the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy.* New Haven: Yale University Press, 1990.
MACDOUGALL, E. B. *Fountains, Statues, and Flowers: Studies in Italian Gardens of the Sixteenth and Seventeenth Centuries.* Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1994.
MASSON, G. *Italian Gardens.* Nova York: Harry N. Abrams, 1961.
PANZINI, F. (org.). *Giardini delle Marche.* Milão: Federico Motta, 1999.
PIRRONE, G. *L'isola del sole: Architettura dei giardini di Sicilia.* Milão: Electa, 1994.
PIVA, A. & GALLIANI, P. (orgs.). *Nuovi paesaggi: Storia e rinnovamento del giardino botanico in Italia,* Veneza: Marsilio, 2002.
TAGLIOLINI, A. *Storia del giardino italiano: Gli artisti, l'invenzione, le forme, dall'antichità al XIX secolo.* Florença: Casa Usher, 1988.
_____. *Storia del giardino italiano.* Florença: Casa Usher, 1991.
_____. *I giardini di Roma.* Roma: Newton Compton, 1992.

Jardins franceses

ADAMS, W. H. *The French Garden 1500-1800.* Nova York: George Braziller, 1979 (ed. francesa: *Les jardins en France 1500-1800: Le rêve et le pouvoir.* Paris: L'Equerre, 1980).
BARIDON, M. *A History of the Gardens of Versailles.* Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2008.)

BRIX, M. *André Le Nôtre magicien de l'espace: Tout commence à Vaux-le-Vicomte.* Versalhes: Artlys, 2004.

CHAGNEAU, C. (org.). *Jardins en France, 1760-1820. Pays d'illusion, terre d'expériences.* Paris: Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1978.

DE CARS, J. & PINON, P. *Paris Haussmann.* Paris: Pavillon de l'Arsenal-Picard, 1991.

GARRIGUES, D. *Jardins et jardiniers de Versailles au Grand Siècle.* Seyssel: Champ Vallon, 2001.

GROUHEL, A-S. (org.). *Les jardins de Le Nôtre en Île-de-France.* Paris: Éditions du Patrimoine, 2001.

HAZLEHURST, F. H. *Jacques Boyceau and the French Formal Garden.* Athens: University of Georgia Press, 1966.

_____. *Gardens of Illusion: The Genius of André Le Nostre.* Nashville: Vanderbilt University Press, 1980.

_____. *André Le Nôtre (1613-1700). Les jardins d'illusion: Versailles, Chantilly, Saint-Cloud, Fontainebleau.* Paris: Somogy Éditions d'Art, 1995.

HUNT, J. D. & CONAN, M. *Tradition and Innovation in French Garden Art. Chapters of a New History.* Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2002.

LABLAUDE, P.-A. *Les jardins de Versailles.* Paris: Scala, 1998.

LE DANTEC, D. & LE DANTEC, J.-P. *Le roman des jardins de France: leur histoire.* Paris: Bartillat, 1998.

_____ & _____. *Reading the French Garden: Story and History.* Cambridge: MIT Press, 1990.

LE MÉNAHÈZE, S. *L'invention du jardin romantique en France 1761-1808.* Neully-sur-Seine: Spiralinthe, 2001.

LIMIDO, L. *L'art des jardins sous le Second Empire. Jean-Pierre Barrillet-Deschamps (1824-1873).* Seyssel: Champ Vallon, 2002.

MACDOUGALL, E. B. & HAZLEHURST, F. H. (orgs.). *The French Formal Garden.* Washington: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 1974.

MARIAGE, T. *L'univers de Le Nôtre.* Bruxelas: Mardaga, 1990.

_____. *The World of André Le Nôtre.* Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1999.

ORSENNA, E. *Portrait d'un homme heureux: André Le Nôtre 1613-1700.* Paris: Fayard, 2000.

PINCAS, S. *Versailles: The History of the Gardens and their Sculpture.* Nova York: Thames & Hudson, 1996.

RACINE, M. (org.). *Créateurs de jardins et de paysages en France de la Renaissance au XXIème siècle. Tome 1: de la Renaissance au début du XIXème siècle.* Versalhes: Actes Sud/École Nationale Supérieure du Paysage, 2001.

WEISS, A. S. *Miroirs de l'infini: le jardin à la française et la métaphysique au XVIIème siècle.* Paris: Seuil, 1992 (ed. inglesa: *Mirrors of Infinity. The*

French Formal Garden and 17th-Century Metaphysics. Princeton: Princeton Architectural Press, 1995).
WOODBRIDGE, K. *Princely Gardens: The Origins and Development of the French Formal Style.* Londres: Thames & Hudson, 1986.

Jardins ingleses

BARIDON, M. *Le jardin paysager anglais au dix-huitième siècle.* Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2000.
CHAMBERS, D. D. C. *The Planters of the English Landscape. Garden. Botany, Trees, and the Georgics.* New Haven: Yale University Press, 1993.
COFFIN, D. R. *The English Garden: Meditation and Memorial.* Princeton: Princeton University Press, 1994.
FEARNLEY-WHITTINGSTALL, J. *The Garden: An English Love Affair - One Thousand Years of Gardening,* Londres: Orion, 2003.
HADFIELD, M. *The English Landscape Garden.* Aylesbury: Shire Pub., 1988.
_____; HARLING, R.; HIGHTON, L. *British Gardeners. A Biographical Dictionary.* Londres: Zwemmer/Conde Nast, 1980.
HARRIS, J. *The Palladian Revival: Lord Burlington, His Villa and Garden at Chiswick.* New Haven: Yale University Press, 1994.
HELMREICH, A. *The English Garden and National Identity: The Competing Styles of Garden Design, 1870-1914.* Cambridge/Nova York: Cambridge University Press, 2002.
HOSKINS, W. G. *The Making of the English Landscape.* Londres: Hodder and Stoughton, 1992.
HUNT, J. D. *Gardens and the Picturesque: Studies in the History of Landscape Architecture.* Cambridge: MIT Press, 1992.
_____. *The Picturesque Garden in Europe.* Londres: Thames & Hudson, 2003.
_____ & WILLIS, P. (orgs.). *The Genius of the Place: The English Landscape Garden 1620-1820.* Cambridge: MIT Press, 1988.
JACKSON-STOPS, G. *An English Arcadia, 1600-1990. Designs for Gardens and Garden Buildings in the Care of The National Trust.* Londres: The National Trust, 1991.
LASDUN, S. *The English Park: Royal, Private & Public.* Nova York: Vendome Press, 1992.
MACDOUGALL, E. B. & FERN, L. (orgs.). *John Claudius Loudon and the Early Nineteenth Century in Great Britain.* Washington: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 1980.
MADER, G. *The English Formal Garden: Five Centuries of Design.* Nova York: Rizzoli, 1997.
MURRAY, C. *Sharawadgi. The Romantic Return to Nature.* São Francisco/Londres/Bethesda: International Scholars Publications, 1999.

OLIN, L. *Across the Open Field: Essays Drawn from English Landscapes.* Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2000.
O'MALLEY, T. & WOLSCHKE-BULMAHN, J. (orgs.). *John Evelyn's "Elysium Britannicum" and European Gardening.* Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998.
PEVSNER, N. (org.). *The Picturesque Garden and its Influence outside the British Isles.* Washington: Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, 1974.
QUEST-RITSON, C. *The English Garden. A Social History.* Londres: Penguin, 2003.
SIMO, M. L. *Loudon and the Landscape: From Country Seat to Metropolis. 1783-1843.* New Haven: Yale University Press, 1988.
STRONG, R. *The Renaissance Garden in England.* Londres: Thames & Hudson, 1998.
WILLIS, P. *Charles Bridgeman and the English Landscape Garden.* Newcastle upon Tyne: Elysium Press, 2002.

Jardins do Extremo Oriente

ARIZZOLI-CLÉMENTEL, P. (org.). *Kangxi, Empereur de Chine 1662-1722. La Cité intérdite à Versailles.* Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2004.
BING CHIU, C. *Yuanye, le traité du jardin (1634).* Besançon: Éditions de l'Imprimeur, 1997.
_____ & BERTHIER, G. B. *Yuanming Yuan. Le jardin de la clarté parfaite.* Besançon: Éditions de l'Imprimeur, 2000.
CHENG, Ji. The Craft of Gardens. Trad. A. Hardie. New Haven: Yale University Press, 1988.
CLUNAS, C. *Fruitful Sites: Garden Culture in Ming Dynasty China.* Londres: Reaktion Books, 1996.
CONGZHOU, C. *On Chinese Gardens.* Nova York: Better link press,2008.
CONNOR, P. *Oriental Architecture in the West.* Londres: Thames & Hudson, 1979.
INAJI, T. *The Garden as Architecture. Form and Spirit in the Gardens of Japan, China, and Korea.* Tóquio/Nova York: Kodansha International, 1998.
INN, H. *Chinese Houses and Gardens.* Londres: Kegan Paul, 2001.
ITOH, T. *The Gardens of Japan.* Tóquio/Nova York: Kodansha International, 1998.
KESWICK, M. *The Chinese Garden: History, Art and Architecture.* Cambridge: Harvard University Press, 2003.
NITSCHKE, G. *Japanese Gardens.* Colônia: Taschen, 2002.
RINALDI, B. M. *"The Chinese Garden in Good Taste". Jesuits and Europe's Knowledge of Chinese Flora and Art of the Garden in the 17th and 18th Centuries.* Munique: Meidenbauer Verlag, 2005.

RINALDI, B. M. *The Chinese Garden. Garden Types for Contemporary Landscape Architecture.* Basel: Birkhauser, 2011.
SIRÉN, O. *China and Gardens of Europe of the Eighteenth Century.* Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1990.
TAKEI, J. & KEANE, M. P. *Sakuteiki. Visions of the Japanese Garden.* Boston/Rutland/Tóquio: Tuttle Publishing, 2001.
TREIB, M. & HERMAN, R. *A Guide to the Gardens of Kyoto.* Tóquio/Nova York: Kodansha International, 2004.
VALDER, P. *Gardens in China.* Portland: Timber Press, 2002.
WANG, J. C. *The Chinese Garden.* Oxford/Nova York: Oxford University Press, 1998.
WONG, Y.-T. *A Paradise Lost. The Imperial Garden Yuanming Yuan.* Honolulu; University of Hawai'i Press, 2001.

Arquitetura da paisagem na América do Norte

BEVERIDGE, C. E. *Frederick Law Olmsted. Designing the American Landscape.* Nova York: Rizzoli, 1995.
BIRNBAUM, C. A. & KARSON, R. (orgs.). *Pioneers of American Landscape Design.* Nova York: McGraw-Hill, 2000.
CARR, E. *Wilderness by Design. Landscape Architecture and the National Park Service.* Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.
HATCH, P. J. *The Gardens of Thomas Jefferson's Monticello.* Charlottesville: Thomas Jefferson Memorial Foundation, 1998.
KOSTIAL MCGUIRE, D. (org.). *American Garden Design. An Anthology of Ideas that Shaped our Landscape.* Nova York: Macmillan, 1994.
KOWSKY, F. R. *Country, Park and City. The Architecture and Life of Calvert Vaux.* Nova York: Oxford University Press, 1998.
MAJOR, Judith K. *To Live in a New World. A. J. Downing and American Landscape Gardening.* Cambridge/Londres: MIT Press, 1997.
MARX, L. *The Machine in the Garden. Technology and the Pastoral Ideal in America.* Nova York: Oxford University Press, 2000.
SIMO, M. L. *Forest & Garden. Traces of Wildness in a Modernizing Land, 1897-1949.* Charlottesville: University of Virginia Press, 2003.
TATUM, G. B. & MACDOUGALL, E. B. (orgs.). *Prophet with Honor. The Career of Andrew Jackson Downing, 1815-1852.* Washington: Athenaeum of Philadelphia/Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1989.
TEYSSOT, G. (org.). *The American Lawn.* Princeton: Princeton Architectural Press, 1999 (ed. em francês: *La pelouse américaine, entre le pastoral et la technologie.* Lausanne: EPFL, Département d'Architecture, Commission d'Information, 2001).
TISHLER, W. H. (org.). *American Landscape Architecture. Designers and Places.* Washington: Preservation Press, 1989.

WATELET, C. *Essay on Gardens: A Chapter in the French Picturesque.* Trad. Samuel Dana. s/l: University of Pensilvania Press, 2003.

Arquitetura da paisagem no século XX

ÁLVAREZ D. *El jardín en la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura modena.* Barcelona : Editorial Reverté, 2007.

BOYDEN, M. & VINCIGUERRA, A. (orgs.). *Russell Page. Ritratti di giardini italiani.* Milão: Electa, 1998.

BROWN, J. *The Modern Garden.* Londres: Thames & Hudson, 2001.

CARRANZA, A. Ramos & AÑÓN ABAJAS, R. M. Arquitectura y construcción: el payaje como argumento. Sevilha : Universidad Internacional de Andalucía, 2009.

CONSTANT, C. *The Modern Architectural Landscape.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.

CORNER, J. (org.). *Recovering Landscape. Essays in Contemporary Landscape Architecture.* Princeton: Princeton Architectural Press, 1999.

DEUNK, G. *20th Century Garden and Landscape Architecture in the Netherlands.* Roterdã: NAi, 2002.

DOURADO, G. M. *Modernidade Verde. Jardins de Burle Marx.* São Paulo: SENAC/ EDUSP, 2009.

ELIOVSON, S. *The Gardens of Roberto Burle Marx.* Nova York: Harry N. Abrams, 1991.

HANEY, D. H. *When Modern was Green: Life and Work of Landscape Architect Leberecht Migge.* Londres; Nova York: Routledge, 2010.

IMBERT, D. *The Modernist Garden in France.* New Haven: Yale University Press, 1993.

KILEY, D. & AMIDON, J. *Dan Kiley In His Own Words. America's Master Landscape Architect.* Londres: Thames & Hudson, 1999.

LE DANTEC, J.-P. *Le sauvage et le régulier. Art des jardins et paysagisme en France au XXe siècle.* Paris: Le Moniteur, 2002.

LECLERC, B. (org.). *Jean Claude Nicolas Forestier 1861-1930. Du jardin au paysage urban.* Paris: Picard, 1990.

MATTEINI, M. (org.). *Pietro Porcinai, architetto del giardino e del paesaggio.* Milão: Electa, 1991.

MONTERO, M. I. *Burle Marx. The Lyrical Landscape.* Londres: Thames & Hudson, 2001.

PARSON, K. C. & SCHUYLER D. (orgs.). *From Garden City to Green City: the Legacy of Ebenezer Howard.* Baltimore; Londres: Johns Hopkins University Press, 2002.

RIZZO, G. G. *Roberto Burle Marx. Il giardino del Novecento.* Firenze: Cantini, 1992.

ROGER, A. (org.). *La théorie du paysage en France (1974-1994).* Seyssel: Champ Vallon, 1995.

SIMO, M. L. *100 Years of Landscape Architecture. Some Patterns of a Century.* Washington: American Society of Landscape Architects, 1999.
SPENS, M. *The Complete Landscape Designs and Gardens of Geoffrey Jellicoe.* Londres: Thames & Hudson, 1994.
TANKARD, J. B. *Gardens of the Arts and Crafts Movement. Reality and Imagination.* Nova York: Harry N. Abrams, 2004.
TREIB, M. (org.). *Modern Landscape Architecture. A Critical Review.* Cambridge: MIT Press, 1993.
_____. (org.). *The Architecture of Landscape 1940-1960.* Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2002.
_____. *Noguchi in Paris, the Unesco Garden.* São Francisco: Stout, 2003.
_____. & IMBERT, D. *Garrett Eckbo. Modern Landscapes for Living.* Berkeley: University of California Press, 1997.
TSCHUMI, C. *Mirei Shigemori. Modernizing the Japanese Garden.* Berkeley: Stone Bridge Press, 2005.
TSCHUMI, C. *Mirei Shigemori: Rebel in the Garden. Modern Japanese Landscape Architecture.* Basel: Birkhäuser, 2007.
VACCARINO, R. *Roberto Burle Marx: Landscapes Reflected.* Princeton: Princeton Architectural Press, 2000.
WALDHEIM, C. *The Landscape Urbanism Reader.* Nova York: Princeton Architectural Press, 2006.
WALKER, P. & SIMO, M. *Invisible Gardens. The Search for Modernism in the American Landscape.* Cambridge: MIT Press, 1996.
WAYMARK, J. *Modern Garden Design. Innovation since 1900.* Londres: Thames & Hudson, 2003.
WEILACHER, U. *Visionary Gardens: Modern Landscapes by Ernst Cramer.* Basileia/Berlim/Boston: Birkhäuser, 2001.
WOLSCHKE-BULMAHN, J. (org.). *Nature and Ideology: Natural Garden Design in the Twentieth Century.* Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1997.
WREDE, S. & ADAMS, W. H. (orgs.). *Denatured Visions: Landscape and Culture in the Twentieth Century.* Nova York: The Museum of Modern Art, 1991.

Arquitetura da paisagem contemporânea

AMIDON, L. *Moving Horizons. The Landscape Architecture of Kathryn Gustafson and Partners.* Basileia/Berlim/Boston: Birkhäuser, 2005.
AMIDON, L. *Radical Landscapes. Reinventing Outdoor Space.* Londres: Thames & Hudson, 2003.
BRUMMEL, K. *West 8.* Milão: Skira, 2000.
CLÉMENT, G. *Le jardin planétaire.* Paris: Albin Michel, 1999.
DALNOKY, C. & DESVIG E. M. *Desvigne & Dalnoky. The Return of the Landscape.* Nova York: Whitney Library of Design, 1997.

GILI, G. & WHITNEY LIBRARY OF DESIGN. *Strategies for the Construction of Landscape*. Nova York: Watson-Guptill/ Whitney Library of Design, 1998.

GIROT, C. *Small Urban Natures*. Lucerna: Quart, 2004.

HILL, P. *Contemporary History of Garden Design. European Gardens between Art and Architecture*. Basileia/Berlim/Boston: Birkhäuser, 2004.

HODGE, B. (org.). *Design with the Land. Landscape Architecture of Michael Van Valkenburgh*. Nova York: Princeton Architectural Press, 1994.

IBELINGS, H. *The Artificial Landscape*. Roterdã: NAi, 2000.

JACQUES M. & NEVE, A. (orgs.). *Yves Brunier. Landscape Architect Paysagiste*. Princeton: Princeton Architectural Press, 2005.

KIENAST, D. *Garten. Gardens*. Basileia/Berlim/Boston: Birkhäuser, 1997.

KIENAST, D. *Aussenräume. Open Spaces*. Basileia/Berlim/Boston: Birkhäuser, 2000.

LASSUS, B. *Couleur, lumière, paysage*. Paris: Monum/Éditions du Patrimoine, 2004.

LEVY, L. & WALKER, P. *Peter Walker. Minimalist Gardens*. Nova York: Whitney Library of Design, 1996.

LOOTSMA, B. & BREUGEM, I. (orgs.). *Adriaan Geuze. West 8. Landschapsarchitectuur / Landscape Architecture*. Roterdã: Uitgeverij 010, 1995.

LYALL, S. *Designing the New Landscape*. Londres: Thames & Hudson, 1998.

MASBOUNGI, A. *Penser la ville par le paysage, Michel Corajoud, Alexandre Chemetoff, Georges Descombes*. Paris: Project Urbain/Éd. de la Villette, 2002.

MEYER, E. K. *Martha Schwartz. Transfiguration of the Commonplace*. Washington: Spacemaker Press, 1997.

MOSBACH, C. & CLARAMUNT, M. (orgs.). *Embodied. Figures in a Landscape*. Versalhes: Association Paysage et Diffusion, 2002.

MOSTAFAVI M. & DOHERTY G. *Ecological Urbanism*. Baden, Switzerland: Lars Müller Publishers, 2010.

NICOLIN, P. & REPISHTI, F. *Dizionario dei nuovi paesaggisti*. Milão: Skira, 2003. (ed. em inglês: NICOLIN, P. & REPISHTI, F. Dictionary of Today's Landscape Architects. Milão: Skira, 2003.)

PIGEAT, J.-P. *Parcs et jardins contemporains*. Paris: La Maison Rustique, 1990.

_____. *Jardins du futur*. Paris: Alternatives, 2002.

PROVOST, A.; RACINE, M.; BARIDON, M. *Allain Provost. Landscape designer. Invented landscapes '64-'04*. Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2004.

REED, P. *Groundswell. Constructing the Contemporary Landscape*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2005.

REVELATORY Landscapes. São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2001.

RICHARDSON, T. *The Vanguard Landscapes and Gardens of Martha Schwartz*, Thames & Hudson, Londres 2004.

SACCHI, L. *Franco Zagari. L'interpretazione del paesaggio*. Milão: Skira, 2003.

SCHRÖDER, T. *Changes in Scenery. Contemporary Landscape Architecture in Europe.* Basileia/Berlim/Boston: Birkhäuser, 2003.
SCHRÖDER, T. *Büro Kiefer: Landscape Design.* Oostkamp: Stichting Kunstboek, 2004.
SPENS, M. *Modern Landscape.* Londres: Phaidon, 2003.
STEENBERGEN C. M. *Architecture, Landscape and the City: the Design Experiment of the Metropolitan Landscape.* Basel: Birkhäuser Verlag, 2011.
VAN DIJK, H. (org.). *Colonizing the void. Adriaan Geuze, West 8 Landscape Architects.* Roterdã: NAi, 1996.
WALKER, P. *Peter Walker and Partners. Landscape architecture. Defining the Craft.* Londres: Thames & Hudson, 2005.
WEILACHER, U. *Between Landscape Architecture and Land Art.* Basileia/Berlim/Boston: Birkhäuser, 1996.
_____. *In Gardens. Profiles of Contemporary European Landscape Architecture.* Basileia/Berlim/Boston: Birkhäuser, 2005.
WINES, L. *Green Architecture.* Colônia: Taschen, 2000 (ed. francesa: *L'architecture verte.* Colônia: Taschen, 2000).
ZAGARI, F. *L'architettura del giardino contemporaneo.* Milão/Roma: Mondadori/De Luca, 1988.

Jardins e parques públicos

CHADWICK, G. E. *The Park and the Town. Public Landscape in the 19th and 20th Centuries,* Nova York/Londres: Architectural Press/Praeger, 1966.
CONWAY, H. *People's Parks. The Design and Development of Victorian Parks in Britain.* Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
CORTESI, I. *Il parco pubblico. Paesaggi 1985-2000.* Milão: Federico Motta, 2000.
DEBIÉ, E. *Jardins de capitales. Une géographie des parcs et jardins publics de Paris, Londres, Vienne et Berlin.* Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1992.
GIROUARD, M. *Cities & People.* New Haven/Londres: Yale University Press, 1985.
KIRKWOOD, N. (org.). *Manufactured Sites. Rethinking the Post-industrial Landscape.* Londres/Nova York: Spon Press, 2001.
LAWRENCE, H. W. *City Trees.* Charlottesville e Londres: University of Virginia Press, 2006.
OLSEN, D. J. *La città come opera d'arte: Londra Parigi Vienna.* Milão: Serra e Riva, 1987.
PANZINI, F. *Per i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa dalle origini al XX secolo.* Bolonha: Zanichelli, 1993.
STEENBERGEN C. M. (org.). *Metropolitan Landscape Architecture: Urban Parks and Landscapes.* Bussum, The Netherlands.: Thoth, 2011.
YOUNG, T. & RILEY, R (orgs.). *Theme Park Landscapes. Antecedents and Variations.* Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2002.

História das técnicas de cultivo e das plantas de jardim

ATASOY, N. (org.). *A Garden for the Sultan. Gardens and Flowers in the Ottoman Culture.* Istambul: Aygaz, 2002.

AZZA VISENTINI, M. (org.). *Topiaria. Architetture e sculture vegetali nel giardino occidentale dall'antichità a oggi.* Treviso: Fondazione Benetton Studi Ricerche/Canova, 2004.

BENETIÈRE, M.-H. (org.). *Jardin, vocabulaire général typologique et technique.* Paris: Éditions du Patrimoine, 2000.

BENZI, F. & BERLIOCCHI, L. *Paesaggio mediterraneo. Metamorfosi e storia dall'antichittà preclassica al XIX secolo.* Milão: Federico Motta, 1999.

DESMOND, R. *The European Discovery of the Indian Flora.* Oxford: Oxford University Press, 1992.

GRIECO, A, J.; REDON, O.; TONGIORGI TOMASI, L. (orgs.). *Le monde vegetal (XIIe-XVIIe siècles). Savoirs et usages sociaux.* Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

HADFIELD, M. *Topiary and Ornamental Hedges. Their History and Cultivation.* Nova York: St. Martin's Press, 1971.

_____. *A History of British Gardening.* Londres: J. Murray, 1979.

HOBHOUSE, P. *Plants in Garden History. An Illustrated History of Plants and Their Influence on Garden Styles from Ancient Egypt to the Present Day.* Londres: Trafalgar Square Publishing, 1999.

_____. *The Story of Gardening.* East Rutherford: Dk Pub., 2002.

HOOKER, J. D. *Traveler and Plant Collector.* Woodbridge: Antique Collectors' Club, 1999.

HOYLES, M. *Gardeners Delight. Gardening Books from 1560 to* 1960. Boulder: Pluto Press, 1994.

HOYLES, M. *Bread and Roses. Gardening Books from 1560 to 1960.* Vol. 2. Boulder: Pluto Press, 1995.

HUXLEY, A. *An Illustrated History of Gardening.* Nova York/Londres: Paddington Press, 1978.

_____. *The Illustrated History of Gardening.* Nova York: The Lyons Press, 1998.

KOHLMAIER, G. & VON SARTORY, B. *Houses of Glass. A Nineteenth-Century Building Type.* Cambridge: MIT Press, 1986.

MORTON, A. G. *History of Botanical Science. An Account of the Development of Botany from Ancient Times to the Present Day.* Londres: Academic Press, 1981.

ROCCASECCA, P. *Ricerca sul lessico di parchi e giardini.* Roma: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, 1990.

SPONGBERG, S. A. *A Reunion of Trees. The Discovery of Exotic Plants and Their Introduction into North American and European Landscapes.* Cambridge: Harvard University Press, 1990.

STUART, D. *The Plants that Shaped Our Gardens*. Londres: Frances Lincoln, 2004.

TONGIORGI TOMASI, L. (org.). *Giovan Battista Ferrari. Flora overo cultura di Fiori*. Florença: Olschki, 2001.

_____. & HIRSCHAUER, G. A. *The flowering of Florence. Botanical Art for the Medici*. Washington: National Gallery of Art/Lund Humphries, 2002.

VALDER, P. *The Garden Plants of China*. Portland: Timber Press, 1999.

WOLSCHKE-BULMAHN, J. *American Garden Literature in the Dumbarton Oaks Collection (1785-1900). From the New England Farmer to Italian Gardens. An Annotated Bibliography*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998.

Estudos sobre a filosofia e a psicologia dos jardins

ASSUNTO, R. *Ontologia e teleologia del giardino*. Milão: Guerini e Associati, 1994.

BATTISTI, E. *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*. Florença: Olschki, 2004.

CONAN, M. *Essais de poetique des jardins*. Florença: Olschki, 2004.

IMPELLUSO, L. (org.). *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*. Milão: Electa, 2003.

SCHAMA, S. *Paesaggio e memoria*. Milão: Mondadori, 1997. (ed. em inglês: SCHAMA, S. Landscape and Memory. Nova York: A.A. Knopf, 1995.)

TURRI, E. *Il Paesaggio come Teatro*. Veneza: Marsilio, 1998.

WOLSCHKE-BULMAHN, J. (org.). *Places of Commemoration. Search for Identity and Landscape Design*. Washington: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2001.

Índice de nomes e lugares

Abd-ur-Rahman III (912-961), 133
Abercrombie, Patrick (1879-1957), 568
Abu Ishak al-Istakhri (século X), 144
Addison, Joseph (1672-1719), 438
Adriano (117-138),16, 88, 108, 110, 169
Agra: forte **154-56, 158-9, 161-2, 166** (Anguri Bagh, 154-55, **cap.3:fig.29**; Taj Mahal, 159, 161-2, 166, **cap.3:figs.34, 35, 37**)
Agripa, Marco Vipsânio (63-12 a.C.) 88
Aislabie, John (1660-1742), 455
Alfonso de Aragão, 221
Akbar (1556-1605), 148
Akhenaton (1370-1352 a.C.), 65
Alberti, Leon Battista (1406-1472), 218, 246
Albertus Magnus (*c.*1200-1280), 197
Aldini, Tobia, 347
Aldobrandini, Pietro, 294
Alexandria (Egito), 109, 126
Alexandre Magno (356-323 a.C.), 112, 125
Alphand, Jean-Charles Adolphe (1817-1891), 8, 495, 497-505, 518, **cap.9: figs.2, 4, 6, 8, 10**
Altamira: cavernas, 26
Amarna, 65-6, **cap.2: fig.10**
Amber (Rajastão): jardim em terraços, 122, 154, **cap.3: figs.1, 28**
Amboise: Castelo, 263
Amboise, Georges d' (1460-1510), 263
Ammannati, Bartolomeo (1511-1592), 230
Amstelveen: *heem park*; Thijssepark, 640-1, **cap.10: fig.72**
Amsterdã: Amsterdamse Bos, 545-6, 548-9, 640, **cap.9: figs. 51, 52**; bairros ocidentais e Sloterpark, 567, **cap.9: fig.68**; vilarejo-jardim Nieuwendam, 531-2, **cap.9: fig.37**
Anet: Castelo e jardim, 265-7, **cap.5: fig.55**
Angkor, 356-60, **cap.7: figs.5, 9**; Angkor Wat, 358-60, **cap.7: figs.6, 8**; *baray*, 357, 359-60, **cap.7: fig.7**; Neak Pean, 360; Templo-montanha do Bayon, 360
Antuérpia, 478
Apeldoorn: *Het Loo*, 328-9, **cap.6: fig.39**
Aquileia, 84
Areias: Fazenda Vargem Grande, 608
Ariosto, Ludovico (1474-1533), 259

Aristóteles (384-322 a.C.), 81, 111, 197
Arpino: Vila de Cícero, 99
Ashur: templo do deus Ashur, 56-7, **cap.2: fig.2**
Assurbanípal (*c.* 668-627 a.C.), 57-8, **cap.2: fig.3**
Assurnasirpal II (883-859 a.C.), 56
Asplund, Eric Gunnar (1885-1940), 622-4, **cap.10: fig.53**
Asprucci, Antonio (1723-1808), 675
Atenas, 74, 78-81, 111, 554, 565, 623, 625-6: Academia, 80,110; Acrópole (Erecteu, 80; Partenon, 81; ladeira, 623); cemitério do Cerâmico, 79, **cap.2: fig.20**; Colina de Philopappos (ladeira, 623, 625-6, **cap.10: figs.54, 55**); Liceu, 81, 110; teatro, 81; Templo de Hefesto, 79, **cap.2: fig.19**
Attiret, Jean-Denis (1702-1768), 400, 445
Augusto, Caio Júlio César Otaviano (63 a.C.-14 d.C.), 88-9, 102
Avebury: santuário-observatório megalítico, 31-3, **cap.1: figs.6-8**
Avicena, Ibn Sina, conhecido como (980-1037), 163
Babilônia: jardins suspensos, 53-4, 57-9, **cap.2: fig.1**
Babur (1483-1530), 146-8, 156-7, 683, **cap3: fig.22**
Bacon, Francis, 474
Bagdá, 55, 58, 128, 130, 162
Bagnaia: Vila Lante, 236, 238-43, **cap.5: figs.31-36**
Baillieul, Gaspard, 321
Balkuwara, 130
Banks, Joseph (1743-1820), 492
Barbaro, Daniele, 270
Barberino di Mugello: Palácio de Cafaggiolo, **cap.5: fig.9 218-9**
Barcelona: Jardí Botànic em Montjuic, 648, 650, **cap.10: fig.81**; Parc del la Creueta del Coll, 630-31, **cap.10: fig.60**; Parc dels Auditoris, 631-2, **cap.10: fig.62**; Parc Diagonal Mar, 631, **cap.10: fig.61**; Parc Güell, 528-31, 652 **cap.9: figs.33-35**
Barillet-Deschamps, Jean-Pierre (1824-1873), 497, 502-3, **cap.9: fig.9**
Barragán, Luis (1902-1988), 615, 617, **cap.10: fig.45**
Barth, Erwin (1880-1933), 545-6, **cap.9: fig.50**
Bath: Royal Crescent, 482-3, **cap.8: fig.42**
Bauer, Friedrich (1872-1937), 543
Bear Run: Casa da Cascata, 616
Behrens, Peter (1868-1940), 589, **cap.10: fig.14**
Beng Mealea, 361, **cap.7: fig.10**
Beni Hasan, 68
Bento de Nórcia, São (*c.* 480-540), 176
Bennett, Edward H. (1874-1954), 516
Bérgamo: Prato di Sant'Alessandro, 191-2, **cap.4: fig.18**
Berckenrode, Balthasar Florisz van, 289
Berger, Patrick, 633, 636
Berlim: Castelo de Charlottenburg, 330; cidade-jardim Berlin-Britz, 534-5, **cap.9: fig.39**; complexo Carl Legien, 533; Natur-Park Schöneberger Südgelände, 642, 644, **cap.10: fig.75**; bairro Onkel Toms Hütte, 533; Schillerpark, 543; Tiergarten, 476; *Unité d'Habitation*, 558, **cap.9: fig.59**; Volkspark Jungfernheide, 545; Volkspark Rehberge, 545-6, **cap.9: fig.50**
Berlin, Eric, 641
Bernardo di Chiaravalle, (1090/91-1153),177
Blaeu, Joan (1599-1673), 293

Blenheim: palácio e parque, 454, **cap.8: fig.18**
Bloemendaal: Thijsse Hof, 640
Blois: jardim do Castelo, 264
Boccaccio, Giovanni (1313-1375), 188
Bock, Hieronymus (1498-1554), 275
Bodson, Fernard (1877-1966), 531-2, **cap.9: fig.36**
Boeyinga, Berend (1886-1969), 531
Bohigas, Oriol, 630
Bolonha: Convento de San Giuseppe fuori porta Saragozza, 180, **cap.4: fig.10**
Bomarzo: Sacro Bosco, 652, **cap.5: figs.48-50**
Borges Recio, Max (1918-[2009?]), 618, **cap.10: fig.48**
Borromeo, Carlo, 300
Boston: Boston Common, 194-5, **cap.4: fig.20**; sistema verde, 513, **cap.9: fig.18** (Arnold Arboretum, 512-4; Back Bay Fens, 512-4; Commonwealth Avenue, 513-5, **cap.9: fig.20**; Franklin Park, 512-4, **cap.9: fig.19**; Leverett Park, 512-3)
Bournville, 520
Boyle, Richard (1694-1753), 440
Boym, Michael (1612-1659), 398
Bramante, Donato (1444-1514), 224
Brasília, 8, 557, 563-4, **cap.9: fig.64, 65**; jardins do Palácio do Itamaraty, 606-7, **cap.10: fig.35**; jardim do Ministério do Exército (hoje Praça dos Cristais), 606, 608, **cap.10: fig.36**; espaço verde do Palácio da Justiça, 606
Braunstein, Johann Friedrich, 334
Bridgeman, Charles (1690-1738), 441
Bridgeman, John, 446-7
Briey-en-Forêt: *Unité d'Habitation*, 557
Broadacre City, 540-1, **cap.9: fig.46**
Broerse, Christian (1902-1995), 640
Brown, Lancelot (1716-1783), 447, 452, 455
Brunfels, Otto (1488-1534), 275-6
Buenos Aires: plano de ampliação e embelezamento (1923), 519
Buontalenti, Bernardo (1531-1608), 259
Burle Marx, Roberto (1909-1994), 8, 574, 600-10, 645, **cap.10: figs.1, 29-39**
Burne-Jones, Edward Coley (1833-1898), 575
Burnham, Daniel (1846-1912), 515-6, 581
Burren (Irlanda): dólmen, 30, **cap.1: fig.4**
Burton, Decimus (1800-1881), 672
Busch, Johann (1725-1795), 468
Cabul: *Bagh-i Wafa*, 147, 157, **cap.3: figs.22, 36**
Cadeia montanhosa do Atlas, 142-3
Cameron, Charles (1743-1812), 468
Cancellotti, Gino (1896-1987), 535
Canopo, 109-10
Cantuária (ou Canterbury): catedral, 179, **cap.4: fig.9**
Capability Brown, alcunha de Lancelot B. (1716-1783), 455
Capalbio: Jardim do Tarô, 652, **cap.10: fig.83**
Caprarola: Palácio Farnese, 208, 242-3, **cap.5: figs.1, 36, 37**
Capri: Vila de Tibério, 107, **cap.2: fig.39**
Caracas: Parque del Este, 608-9, **cap.10: fig.38**
Carlos Emanuel II de Savoia, 337
Carlos III de Bourbon, 338

Carlos V (1519-1558), 137
Carlos Magno (768-814), 196
Carmontelle, Louis Carrogis, conhecido como (1717-1806), 464-6, 498
Carnac: menir, 29, **cap.1: fig.5**
Casa da Pequena Fonte, 90-1, cap.2 : fig. 27
Casa de Octavius Quartio, 94-5, cap.2 : fig. 31, 32
Casa do Fauno, 90, 92, cap.2 : fig. 28
Casa do Jardim de Hércules, 90
Casa do Perfumista, 90
Casa dos Vettii, 90-1, cap.2 : fig. 26
Casalzuigno: Villa Della Porta-Bozzolo, 298-9, **cap.6: fig.15**
Caserta: Jardim inglês, 468, 470-1, cap.8:fig.33; Palácio Real, 336, 338-40, **cap.6: figs.50, 51**
Castell, Robert (?-1729), cap.8 : fig. 4, 440-1, 445
Castellamonte, Amedeo di (1610-1683), 337
Castelli, Pietro (1574-1662), 347
Castello: jardim da Vila de Castello, 228-30, **cap.5: figs.18-21**
Castle Howard: parque, 448-50, **cap.8: figs.11-13**
Catão, o Censor, 112
Catão, Marco Pórcio (234-149 a.C.), 112
Catarina II da Rússia (1762-1796), 467-8
Catarina de Medici (1519-1589), 266
Catulo, Caio Valério (87-54 a.C.), 99
Cerato, Domenico (1720-1792), 477
César, Caio Júlio (100-44 a.C.), 88
Chacel, Fernando Magalhães, 9, 12, 644
Chambers, William (1723-1796), 456-8, 463
Chambourcy: Désert de Retz, 465, **cap.8: fig.27**
Champs-sur-Marne: parque do castelo, 585, **cap.10: fig.9**
Chandigarh, 8, 557-8, 560, 562-3, 571, **cap.9: figs.60-63**
Chanteloup: parque, 459, **cap.8: fig.22**
Chantilly: parque do castelo, 322-3, **cap.6: fig.34**
Charbonnier, Martin, 329
Carlos VIII, 262-4, 303
Charlottenhof, 489-90, 665, **cap.8: fig.49**
Charlottesville (Virginia): vila de Monticello, 471-2, **cap.8: fig.34**
Chauvet: caverna, 26
Chemetoff, Alexandre, 633-4, **cap.10: fig.64**
Cheng, Ji (1582-1642), 394, 688
Chengde: jardim da residência imperial Bishu Shanzhuang, 376, 378, **cap.7: fig.20**
Chiaia: Real Passeggio, 480-1, **cap.8: fig.41**
Chicago: Exposição colombiana (1893), 515-6, 579-80, **cap.9: fig.21**; plano urbanístico (1909), 537-8
Chigi, Flavio, 297
Child, Susan, 638
Childs, Emery, 537
Chillida, Eduardo (1924-2002), 630
Chiswick: Chiswick House, 440-2, **cap.8: fig.5**
Church, Thomas (1902-1978), 611
Cibot, Pierre-Martial (1727-1780), 445
Cícero, Marco Túlio (106-43 a.C.), 14, 21, 86, 99, 218

Cidade do México: círculo hípico Las Arboledas, 615, 617, **cap.10: fig.45**; círculo hípico Los Clubes, 615
Cidade do Vaticano: Vila do Belveder, 224 (Pátio do Belveder, 224-6, 256, 264, **cap.5: figs.13, 14**)
Cinisello Balsamo: jardim da Vila Ghirlandaia Silva, 475
Ciro, o Jovem (424-401 a.C.), 59
Ciro, o Grande (559-530 a.C.), 60, 128
Città di Castello: vila de Plínio, o Jovem, 103, 440-1
Cixi (1835-1908), 380
Clément, Gilles, 633, 641, 691
Cliff Palace, ver Mesa Verde
Clusius, Carolus, Charles de l'Escluse (1526-1609), cap.5 : fig. 63, 270, 277-8
Colbert, Jean-Baptiste (1619-1683), 285-6, 311, 322, 325
Collesalvetti: Vila mediciana, 213, **cap.5: fig.5**
Collodi: Terra dos Brinquedos no Parque do Pinóquio, 626-7, **cap.10: fig.56**; Vila Garzoni, 296, 298, **cap.6: fig.14**
Colônia: plano de desenvolvimento (1922-1923), 517-8, **cap.9: fig.23**; Vorgebirgspark, 543, **cap.9: fig.47**
Colonna, Francesco, 242, 246
Columbus (Indiana): jardim da Vila Miller, 615, **cap.10: fig.44**
Columela, Lúcio Júnio Moderato (século I), 113
Conder, Josiah (1852-1920), 431
Confúcio (551-479 a.C.), 362
Conimbriga: Casa dos jatos de água, 94, 96, 131, **cap.2: fig.33**
Consagra, Pietro, 627
Constantino VII (905-959), 168, 197
Constantinopla: palácio imperial de Constantino; palácio na colina de Blaquerna, 168-9
Copenhague: Plano regional (1949), 568
Corajoud, Claire, 651
Corajoud, Michel, 651
Cordilheira nadina, 204
Córdoba: complexo palacial de Madinat al-Zahara, 130, 133, 163; Grande Mesquita, 134, 136, **cap.3: figs.11, 12**
Corinto: ginásio, 80
Cosenza, Luigi, 625
Cosimo de' Medici, o Velho (1389-1464), 215, 218, 228
Cosimo I de' Medici, 270
Costa, Lúcio (1902-1998), 563, 601
Costallat de Macedo Soares, Maria Carlota (1910-1967), 602
Cramer, Ernst (1898-1980), 621, 691, **cap.10: fig.51**
Crispo, Caio Salústio, 97
Crowe, Sylvia (1901-1997), 569
Ctesifonte, 128
Cuzco: *ceques,* muralhas defensivas (fortaleza *Sacsahuaman*) 37, 40, 202-3
Dal Re, Marc' Antonio (1697-1783), **cap.6: fig.55,** 344-5
Damasco: Grande Mesquita, 116, 168-9, **cap.2: fig.44, cap.4: fig.2**
Dami, Luigi, 229, **cap.2: fig.19;** 237, **cap.2: fig.29;** 582, 602
Da Noale, Pietro, 270,
Dante Alighieri (1265-1321), 259
De Carvalho, Joachim, 585

De' Crescenzi, Pietro (1230-1305), 189, 199, **cap.4: figs.16, 21**
Deering, James, 581
Deir el-Bahari: Templo da Rainha Hatshepsut, 68-70, **cap.2: figs.12, 13**; Templo de Mentuhotep II, 68
Delfos: teatro, 81; Templo de Apolo, 81, 453,481
Delhi: Forte Vermelho, 151-2, 154, 156, **cap.3: figs.25, 26** (Hayat Bakhsh Bagh, 156, **cap.3: fig.30**); complexo funerário de Humayun, 157-8, 677, **cap.3: figs.31, 32**)
Della Porta, Giacomo (1533-1602), 294
De l'Orme, Philiberte (1510-1570), 265
Derby: Arboretum, 487-8, **cap.8: fig.46**
De Ville, Arnold (1653-1722), 320
Dézallier d'Argenville, Antoine-Joseph (1680-1765), **cap.6: fig.54**
Dioscórides de Anazarbo (século I), 114, 274-5
Domus Aurea, 107, 169
Downing, Andrew Jackson (1815-1852), 506-7, **cap.2: fig.11**
Drew, Jane (1911-1996), 559
Drottningholm: palácio e parque real, 335-6, **cap.6: fig.48**
Duchêne, Achille (1866-1947), 584, 672
Duchêne, Henri (1841-1902), 584
Dughet, Gaspard (1615-1675), 443
Duisburg Nord: Landschaftspark, 642-3, **cap.10: fig.74**
Duprat, Ferdinand (1887-1976), 584
Eckbo, Garret (1910-200), 612-4, 691, **cap.10: figs.41, 43**
Eckstut, Stanton, 638
Effendi, Isa Muhammad, 160
Eliot, Charles (1859-1897), 512
Ellington, Douglas D. (1886-1960), 539
Encke, Fritz (1861-1925), 543-4, **cap.9: fig.47**
Enkin, Kitamura, 431
Enshu, Kobori (1579-1647), 425
Epicuro (341-270 a.C.), 81
Epidauro: teatro, 81; Templo de Esculápio, 77; **cap.2: fig.22,** 82; 675
Epopeia de Gilgamesh, 55
Eridu: templo, 56
Ermenonville: parque, 462-3, 466, 473, **cap.8: fig.25**
Estocolmo: Cemitério Sul, 622, 624, **cap.10: fig.53**
Estrabão (63 a.C.-24 d.C.), 58, 60, 71, 115
Evelyn, John (1620-1706), 437
Farnese, Alessandro, 238, 242
Farnese, Odoardo, 348
Farrand, Beatrix (1872-1959), 581
Federico da Montefeltro (1422-1482), 216
Frederico I da Prússia, 330
Frederico II da Prússia, 330
Ferdowsi, 144-5, **cap.3: fig.20**
Ferrari, Giovanni Battista (1582-1655), 252, 346-7, 695, **cap.5: fig.44, cap.6: fig.56**
Ferrater, Carlos, 648, 650, **cap.10: fig.81**
Fiastra: complexo monástico cisterciense, 181, **cap.4: fig.11**
Fiesole: Vila Medici, 188, 218, 220-1, 224 **cap.5: figs.10, 11**

Figueras, Bet, 648, 650, **cap.10: fig.81**
Firminy: *Unité d'Habitation*, 557
Firminy Vert, 571
Fischer von Erlach, Johann Bernhard (16561723), 333
Flippo, Sylvain, 641
Flitcroft, Henry (1697-1769), 451
Florença: Jardins de Boboli, 296-7, **cap.6: fig.13**; Mostra del Giardino Italiano, 582; Horto botânico, 272-3, **cap. 5: fig.60**; Palácio Medici, 210, **cap.5: fig.2**; 215; Prato di Ognissanti, 191-2, **cap.4: fig.17**
Fontainebleau, 267
Fontana, Carlo (1634-1714), 297
Forestier, Jean-Claude Nicolas (1861-1930); 518-9 **cap.9: fig.23** , 585, 587-9, 690
Forum Pacis, 87
Fouquet, Nicolas, 301-3, 305, 311
Fra Giocondo, ver Giocondo
Francesco I de Medici, 259
Francine, François (1617-1688), 319
Frankfurt: Ostpark, 543; Siedlung Römerstadt, 533-4, **cap.9: fig.38**
Frascati: Vila Aldobrandini, 294, 669; Vila Falconieri, 583, **cap.10: fig.8**; Vila Mondragone, 579, **cap.10: fig.5**
Frocester: vila-fazenda romana (reconstituição), 113, **cap.2: fig.43**
Fry, Maxwell (1899-1987), 559
Gabriel, Ange-Jacques (1698-1782), 465
Gaillon: jardim do Castelo, 264-5, **cap.5: figs.53, 54**
Gallo, Agostino, 279
Gambara, Giovanni Francesco, 236, 238-9, 243
Garzoni, Romano, 296, 298, **cap.6: fig.14**
Gaudí i Cornet, Antoni (1852-1926), 528-31, 652, **cap.9: figs.33-35**
Genga, Girolamo (1476-1551), 226
Gênova, 208
Geuze, Adriaan, 646
Ghini, Luca (1490-1556), 270
Ghinucci, Tommaso, 238
Giambologna, Jean Boulogne, dito (1529-1608), 261, **cap.5: fig.52**
Gibberd, Frederick (1908-1984), 569
Gilpin, William (1724-1804), 459
Ginzburg, Moisej (1892-1946), 551-2
Giocondo, Fra (1433-1515), 221, 263
Giovannoni, Gustavo (1873-1947), 528
Girardin, René de (1735-1808), 462-3
Giuliano da Maiano (1432-1490), 221
Giulio de Medici (1478-1534), 226,
Giulio Romano (*c.* 1499-1546), 225
Godeau, Simon (1632-1716), 330
Gomizuno (1611-1629), 425-6
Gosaga, 414
Gozo: templos megalíticos, 34
Gozzoli, Benozzo, 210, **cap.5: fig.2**
Graefer, John Andrew (?-1802), 469, 471

Granada: Alhambra, 134, **cap.3: fig.9;** 136-40, **cap.3: fig.14** (Patio del Estanque, 138, 140, **cap.3: fig.17**; Pátio dos Leões, 138-9, **cap.3: figs.15, 16**); Generalife, 140 (Patio de la Acequia, 140); bairro de Albaicín, 133-5, **cap.3: figs.9, 10**
Great Bear Mound, 40
Greenbelt (Maryland), 539-41, **cap.9: figs.44-45**
Greendale (Wisconsin), 539
Greenhills (Ohio), 539
Gruffydd, John (1910-2004), 569
Grun Berlin Park und Garten, 642
Grzimek, Gunter, 628
Guang, Sima (1019-1086), 364
Guaratiba: Sítio Santo Antônio da Bica (hoje Sítio Roberto Burle Marx), 574, **cap.10: figs.1, 39**
Guell i Bacigalupi, Eusebi (1846-1918), 528

Guerniero, Giovanni Francesco (1655-?), 331-2, **cap.6: fig.43**
Guevrekian, Gabriel (1900-1970), 590-2, **cap.10: figs.16, 17, 18**
Guilherme III de Orange, 328, 435
Hababa (Iêmen): cisterna, 124, **cap.3: fig.3**
Haesler, Otto (1880-1962), 533
Halprin, Lawrence, 611
Hamburgo: Stadtpark, 543-4, **cap.9: figs.48, 49**
Hamilton, William (1730-1803), 468
Hampstead, 523, 525, **cap.9: fig.30**
Hampton Court: jardim real, 268, 435, **cap.8: fig.2**
Hannover: Grosser Garten em Herrenhausen, 329-31, **cap.6: figs.40, 41**; Pavilhão da Holanda na Word Expo 2000, 654, 656, **cap.10: fig.87**
Hardouin-Mansart, Jules, ver Mansart, Jules Hardouin-
Hargreaves, George, 636
Harlow, 569
Harrison (Nova York): Donald M. Kendall Sculpture Gardens, *621*
Hasegawa, Hiroki, 638
Hatshepsut (1473-1458 a.C.), 68-70, **cap.2: figs.12,13**
Haussmann, Georges Eugène (1809-1891), 495, 501-2
Havana: Club Tropicana, 618-9, **cap.10: fig.48**; sistema de parques e jardins (1925-1930), 519, **cap.9: fig.24**
Heicke, Carl (1862-1938), 543
Heliópolis, 63
Henrique IV, 267
Herculano, 90, 101, **cap.2: figs.35,36**
Herman Göring: cidade-jardim, 535, **cap.9: fig.40**
Heron de Alexandria (século I), 115
Hesdin: parque, 189-90
Hirschfeld, Christian Cay Lorenz (1742-1792), 474, 669
Hittorff, Jacques-Ignace (1792-1867), 497
Hoare II, Henry (1705-1785), 450-1
Hondius, Jodocus (1563-1612), 293
Horti Liciniani, 98, **cap.2: fig.34**
Horti Sallustiani, 97
Howard, Charles (1669-1738), 448
Howard, Ebenezer (1850-1928), 520, 522, 549, 690, **cap.9: figs.26, 27**

Huet, Bernard (1932-2001), 635, **cap.10: figs.66, 67**
Hyères: Vila Noailles, 591-2, **cap.10: fig.18**
Hypnerotomachia Poliphili, 242, 245, **cap.5: figs.38,39;** 682
Ibn al-Ahmar, Muhammad, 137
Ibn al-Awwam (século XII), 162
Ibn Kafaja d'Alzira (1058-1138), 133
Inocêncio VIII, 224
Ise: templos, 408-9, **cap.7: fig.47**
Iwasaki, Koyata, 595
Jahangir (1605-1627), 149, 151
Jaime II Stuart, 434
Jalalabad: *Bagh i-Wafa*, 147-8, 165, **cap.3: figs.22, 36**
Jayavarman VII (1181-1218), 360
Jeanneret, Pierre (1896-1967), 559
Jefferson, Thomas (1743-1826), 471-2, **cap.8: fig.34**
Jekyll, Gertrude (1843-1932), 574-7, 581, 664, **cap.10: fig.3**
Jellicoe, Geoffrey (1900-1996), 618, 620-1, 682, 690, **cap.10: figs.49, 50**
Jones, Inigo (1573-1652), 439,
Júlio II (1503-1513), 224, 226, 264
Juvarra, Filippo (1678-1736), 337
Kanazawa: jardim Kenroku-en, 428, 679
Kangxi (1662-1722), 376, 688
Karlsberg: Wilhelmshöhe, 331-2, **cap.6: fig.43**
Karnak: complexo dos templos, 64, 70, **cap.2: figs.7-9**
Kent, William (1685-1748), 441, 446
Kiley, Dan (1912-2004), 615, 690
Kircher, Athanasius (1601-1680), 400
Khorsabad, 56
Knight, Richard Payne (1750-1824), 460
Kokushi, Muso (1275-1351), 414-5
Koolhaas, Rem, 647, 649, **cap.10: fig.79**
Kubitschek, Juscelino, 563
Kyoto: jardins do *hojo* do mosteiro Tôfuku-ji, 598-9, **fig.10: figs.25, 26**; jardim da Vila Murin-an, 596, **cap.10: fig.23**; jardim do mosteiro Zuiho-in, 600, **cap.10: fig.27**; jardim Ginkaku-ji, 352, 423-5, **cap.7: figs.1, 59, 60**; jardim Kinkaku-ji, 422, 424, **cap.7: fig.58**; mosteiro Daisen-in, 417-8, **cap.7: fig.53**; mosteiro Ryoan-ji, 417, 421, **cap.7: figs.55, 56**; mosteiro Ryogen-in, 417, 419-20, **cap.7: fig.54**; mosteiro Tenryu-ji, 414-6, **cap.7: figs.51, 52**; parque do santuário Heian Jingu, 595-6, **cap.10: fig.22**; Saiho-ji (ou Kokedera), 415; vila imperial de Katsura, 425; vila imperial Sento Gosho, 425-6, **cap.7: fig.61**; vila imperial Shugaku-in, 426-7, **cap.7: fig.62**
Lagrange, Jacques (1917-1995), 594
Lahmeyer de Mello Barreto, Henrique (1892-1962), 601
Lahore: *Shalimar Bagh, 153, 558*
Lake Forest: Villa Turicum, 580, **cap.10: fig.6**
Landwehr, Koos (1911-1996), 640
Lange, Willy (1864-1941), 639,
La Quintinie, Jean-Baptiste de (1626-1688), 342
La Roche-Courbon: parque do castelo, 584, 586, **cap.10: fig.10**
Lascaux: caverna, 26-7, **cap.1: fig.3**
Lassus, Bernard, 651, 692, **cap.10: fig.82**

Latz, Peter, 642
Laurentum: Vila Laurentina de Plínio, o Jovem, 103-4, **cap.2: fig.38**
Lauriot-Prévost, Gaëlle, 654-5, **cap.10: fig.86**
Le Blond, Jean-Baptiste Alexandre (1679-1719), 334
Le Brun, Charles (1619-1690), 304-5, 311
Le Corbusier, pseudônimo de Charles-Édouard Jeanneret (1887-1965), 8, 496, 549-62, 564-5, 589, 597, 601, 616, **cap.9: figs.1, 53-60, 62**
Leeghwater, Jan (1575-1650), 289-90, **cap.6: fig.7**
Leiden: horto botânico, 270, 272, 277, **cap.5: fig.59**
L'Enfant, Pierre Charles (1754-1825), 340-1, 516
Lenné, Peter Josef (1789-1866), 489, 491
Le Nôtre, André (1613-1700), 7, 286, 301, 304-5, 309, 311-4, 322-3, 325-6, 328, 330, 334, 336, 339, 342, 462, 476, 615, 686
Le Nôtre, Pierre, 267
Leopoldo I, 333
Letchworth, 523-4, **cap.9: figs.28, 29**
Le Vau, Louis (1612-1670), 305, 311, 323, 325
Le Verger: Castelo, 263
Ligorio, Pirro (1510-1583), 232-3, 257
Lille: Parque Henri Matisse, 641-2, **cap.10: fig.73**; plano Euralille, 648
Lineu, Carl Linnaeus, conhecido como (1707-1778), 492-4, **cap.8: fig.51**
Lisboa: Parque das Nações, 636
Lívia Drusilla (58 a.C-29 d.C.), 102-3
Locust Grove, *Serpent Mound*, 41, **cap.1: fig.16**
Londres: Crystal Palace, 487-8, **cap.8: fig.47**; Hyde Park, 476, 487, 489; Kew Gardens, 458, 672, **cap.8: fig.21** (*Palm House*); plano da Grande Londres (1944),568-9; Regent's Park, 483-5, 495, **cap.8: figs.43, 44**; *squares*, 482-3; St James's Park, 476
Long Island (Nova York), bairro-jardim Sunnyside Gardens, 537
Lorenzetti, Ambrogio (*c.* 1285-*c.* 1348), 175, **cap.4: fig.6**
Lorenzo de Medici, dito, o Magnífico (1449-1492), 220-1, 266
Lorrain, Claude (1600-1682), 443-4, 451, 460, **cap.8: fig.8**
Loreto: Santa Casa, 212, **cap.5: fig.4**
Lorris, Guillaume de, 187
Los Angeles: centro comercial The Citadel, 652, **cap.10: fig.84**; jardim Eckbo, 614, **cap.10: fig.43**
Loudon, John Claudius (1783-1843), 485-8, **cap.8: fig.46;** 687
Lucca, 478-9, **cap.8: fig.38**
Lúculo, Lúcio Licínio (110-56 a.C.), 96
Luís IX (1226-1270), 189
Luís XII, 264
Luís XIII, 304
Luís XIV (1643-1715), 16, 284-6, 300-5, 310-1, 318, 321, 326, 334-5, 433, 437
Luís XV, 464
Luís XVI, 465
Luoyang: parque de Xiyuan, 374, 408
Lutyens, Edwin (1869-1944), 523, 575-7, **cap.10: figs.2, 3**
Luxor, ver Karnak
Macau, 367, **cap.7: fig.14**
Machu Picchu (Peru), 203
Mackay, David, 630

Maderno, Carlo (1556-1629), 294
Madri: Pradera de San Isidro, 193; Prado, 193
Maekawa, Kunio (1905-1986), 597
Magno, Cneu Pompeu, 87
Mago (século IV a.C.), 112
Mahatab Bagh, 161
Mallet-Stevens, Robert (1886-1945), 589-90, **cap.10: fig.15**
Malta: templos megalíticos, 34
Mansart, François (1598-1666), 304
Mansart, Jules Hardouin (1646-1708), 316
Maomé (*c.* 571-632), 125
Marib (Iêmen): grande dique, 121, 123, **cap.3: fig.2**
Marly, 326-7, 335-6, **cap.6: fig.38**
Marot, Daniel (1663-1752), 328
Marrakech: Agdal, 142
Marselha: *Unité d'Habitation*, 496, 555-7, **cap.9: figuras.1, 56-58**
Martin, Jean-Baptiste, 315, **cap.6: fig.29,** 327
Martini, Francesco di Giorgio (1439-1501), 216
Martini, Martino (1614-1661), 445
Martorell, Josep, 630
Mathieux, Philippe, 636
Mattioli, Pietro Andrea (1501-1578), 277
May, Ernst (1886-1970), 533
Mayer, Albert (1897-1981), 558
Maximiliano II, 277
McKim, Charles Follen (1847-1909), 581
McCormick, Edith Rockefeller, 579
Mecenas, Caio Cilnio (69-8 a.C.), 97
Memmo, Andrea (1729-1793), 477
Mênfis, 63
Mentuhotep II (2051-*c.* 2000 a.C.), 68
Mercado Inferior, 72
Mercator, Gerhard Kremer, dito (1512-1594), 291, 293
Mérida, 131
Mesa Verde (Colorado): Cliff Palace, 46-7, **cap.1: figs.22, 23**
Mesquita de Córdoba, 134-6, **cap.3: figs.11,12**
Michelozzi, Michelozzo di Bartolomeo (1396-1472), 218
Michetti, Nicolò (1675-1759), 334
Migge, Leberecht (1881-1935), 533-4, **cap.9: fig.38;** 690
Milão, 208, 344, 474,
Mileto, 79
Milton, John, 474
Milton Keynes, 570-1, **cap.9: figs.69, 70**
Mique, Richard (1728-1794), 466
Miralles, Enric (1955-2000), 630
Miss, Mary, 638
Mollet, André (?-1665), 342
Mollet, Claude (1563-1650), 267, 342
Munique: Englischer Garten, 481-2; jardim do Kempinski Hotel, 648, 650, **cap.10: fig.80**; Olympia Park, 628, **cap.10: fig.59**
Montaigne, Michel Eyquem de (1533-1592), 478

Monte Albán, 44-5, **cap.1: fig.21**
Montuori, Eugenio (1907-1982), 535
Monza: jardim da Vila Grão-ducal, 471
Moray, 203, 206, **cap.4: fig.25**
Morel, Jean-Marie (1728-1810), 462, 473, 480
Moreux, Jean-Charles (1889-1956), 593-4, **cap.10: fig.20**
Moroni, Andrea (*c.* 1500-1560), 270
Morris, William (1834-1896), 520
Moscou: projeto urbanístico para a "Cidade Verde", 551-2
Moussavi, Farshid, 631
Mulder, Jacoba (1900-1988), 546
Munstead: jardim de *Munstead Wood*, 575-6, **cap.10: fig.2**
MVRDV, 654, 656, **cap.10: fig.87**
Nagele, 565-6, **cap.9: fig.66**
Nanterre: Parque André Malraux, 628-9, **cap.10: fig.58**
Napoleão III, 495, 499, **cap.9: fig.3**
Nápoles: Vila Comunal (anteriormente Real Passeggio), 480-1, **cap.8: fig.41**; Vila de Poggioreale, 221-2, 262-3, 303, **cap.5: fig.12**
Nara: jardim Isuien, 422, **cap.7: fig.57**; jardim Kyuseki, 409; jardim To-in, 409
Nash, John (1752-1835), 483-4, **cap.8: fig.43**
Nazca: geoglifos geométricos, 36-7, **cap.1: fig.12**; geoglifos figurados, 38-9, **cap.1: figs.13, 14**
Nabucodonosor II (605-562 a.C.), 58
Nehru, Jawaharlal, 558
Nemea: Templo de Zeus, 77
Nero (54-68), 107-8
Neutra, Richard (1892-1970), 616, 618, **cap.10: fig.47**
Neyelov, Vasily Ivanovich (1721-1782), 468
Nicolau de Damasco (século I), 197
Niemeyer, Oscar (1907-2012), 563, 601-2, 606-7
Nîmes: área de descanso da rodovia Nîmes-Caissargues, 651, **cap.10: fig.82**
Nimrud, 56
Nínive: jardim do Palácio Real, 56-8, **cap.2: fig.3**
Nippur: templo, 56
Noguchi, Isamu (1904-1988), 613-14, 691, **cap.10: fig.24**
Nonsuch Palace: jardim real, 268
Nova York: Central Park, 11, 13, 506-7, 509-12, 537, 553, **cap.9: figs.12-16**; jardim do Chase Manhattan Bank, 613; pátios internos da sede central da IBM, 613; Prospect Park, 511, 513, **cap.9: fig.17**; South Cove, 638, **cap.10: fig.70**
Nowicki, Matthew (1910-1950), 558
Ogawa, Jihei (1860-1933), 595, 597
Olimpia, 78
Ollantaytambo, 203, 205, **cap.4: fig.24**
Olmsted, Frederick Law (1822-1903), 11, 13, 505-8, 510-13, 517, 537-8, 578, 689, **cap.9: figs.18, 42**
OMA, 647, 649, **cap.10: fig.79**
Opbouw, 567
Orazio Flacco, Quinto (65-8 a.C.), 99
Oribe, Furuta (1544-1615), 422
Orio: Vila Somaglia, 345, **cap.6: fig.55**
Orsini, Pier Francesco "Vicino" (*c.* 1513-1584), 257, 259, **cap.5: fig.50**

Ortelius, Abraham (1527-1598), 291
Otto, Frei, 628
Pacello da Mercogliano (1453-1533), 263-4
Pecile, 109-11, **cap.2: figs.40,42**
Pádua: horto botânico, 269-71, **cap.5: fig.58**; Prado do Vale, 191, 476-77, **cap.8: figs.36, 37**
Page, Russell (1905-1985), 620, 690
Palácio dos Condes, 249, **cap.5: fig.41**
Palermo: jardim da Cuba, 141, **cap.3: fig.18**; jardim e palácio da Zisa, 141-2; residência urbana da Favara, 141
Palestrina: Templo da Fortuna, 63, 224, **cap.2: fig.6**
Palm Springs: Kaufmann House, 616, 618, **cap.10: fig.47**
Paolo, Giovanni di, 210, **cap.5: fig.3**
Paulo II, 216
Paris: Bois de Boulogne, 497-99, 585, **cap.9: figs.2, 3**; Bois de Vincennes, 498-99, **cap.9: fig.4**; *boulevards*, 478-9, 518, **cap.8: fig.39**; Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (1925), 589-91 (jardim com árvores de concreto, 590, **cap.10: fig.15**; jardim de água e luz, 591, **cap.10: figs.16, 17**; Pavilhão para o Esprit Nouveau, 589; estufa do Pavilhão austríaco, 589, **cap.10: fig.14**); jardim das Tulherias, 266-7, 304-5, 325-6, 476, **cap.5: fig.56**, **cap.6: fig.37**; jardim da Bibliothèque Nationale François Mitterand, 654-5, **cap.10: fig.86**; jardim da residência Noailles na Place des États-Unis, 593, **cap.10: fig.19**; jardim de Bagatelle, 585; Parque André Citroën, 633-5, **cap.10: figs.65, 66**; Parque de Bercy, 635, 637, **cap.10: figs.67, 68**; Parque de la Villette, 631, 633-4, 647, 649, **cap.10: fig.63** (Jardim dos Bambous, 633-4, **cap.10: fig.64**; projeto de Rem Koolhaas, 647, 649, **cap.10: fig.79**); Parque de Buttes-Chaumont, 498, 500-1, **cap.9: figs.6, 7**; Parque Monceau, 464-5, 498, 500, 667, **cap.8: fig.26**, **cap.9: fig.5**; Parque Montsouris, 501; Plano de Haussmann, 495, 497; *Plan Voisin*, 550; Pré-aux-Clercs, 193, **cap.9: fig.10**; Promenade plantée, 636-7, **cap.10: fig.69**; Sede da Unesco (jardim, 613-4, **cap.10: fig.42**; pátios internos, 608); Square des Batignolles, 503, 505, **cap.9: fig.8**; Square René Le Gall (anteriormente Square Croulebarbe), 593-4, **cap.10: fig.20**
Parker, Barry (1867-1947), 523
Parma: Prato di Sant'Ercolano, 191
Pasárgada: jardim do palácio real, 60, 62, 128, **cap.2: fig.5**; tumba de Ciro, o Grande, 60
Pausânias (*c.* 110-180), 80
Pautre, Jean Le, 312, **cap.6: fig.26**
Pavlovsk: parque, 468-70, **cap.8: figs.31, 32**
Paxton, Joseph (1803-1865), 487-9, 495,
Pedro, o Cruel (1334-1369), 135
Pedro, o Grande, 333-5, 466
Pequim: Cidade Proibida, 375-7, **cap.7: figs.18, 19**; colina artificial Jingshan, 376-7, **cap.7: fig.18**; jardim Yiheyuan, 380, **cap.7: fig.23**; parques Beihai e Jingshan, 375; fazenda imperial Yuanmingyuan, 366, 378-80, 400, **cap.7: figs.13, 21** (jardim Xiyanglou, 379, **cap.7: fig.22**)
Pérgamo: teatro, 81-2, **cap.2: fig.23**
Peristylium, 90
Perrault, Dominique, 654-5, **cap.10: fig.86**
Persépolis: palácio, 61, **cap.2: fig.4**

Pesaro: *Pequeno Parque*, 256, **cap.5: fig.47**; Vila da Duquesa, 248, **cap.5: fig.40**; Vila Imperial, 226-7, 248, 256, **cap.5: figs.17, 40, 47**
Petra: Tumba-palácio, 5, 71-3, **cap.2: fig.15**
Petrarca, Francesco (1304-1374), 214
Piccinato, Luigi (1899-1983), 535
Piccolomini, Enea Silvio, 215
Pienza: jardim do Palácio Piccolomini, 215, **cap.5: fig.6**
Piermarini, Giuseppe (1734-1808), 471
Pikionis, Dimitri (1887-1968), 623-6, **cap.10: figs.54, 55**
Pindemonte, Ippolito (1753-1828), 474
Pinjore (Punjab): jardim Yadavrinda, 150, **cap.3: fig.24**
Pio II, ver Piccolomini
Pirâmide da Lua, 44-5, **cap.1: fig.20**
Pirâmide do Sol, 44
Pisa: horto botânico, 230, 269
Pisani, Alvise, 300
Platão (428-347 a.C.), 80
Platt, Charles Adams (1861-1933), 578-80, **cap.10: figs.5, 6**
Plečnik, Jože (1872-1957), 622-3, **cap.10: fig.52**
Plínio, o Jovem (61-113), 102-5, **cap.2: fig.38**
Plínio, o Velho (23-79), 114, 275
Plotino, 246
Poliziano, Angelo (1454-1494), 220
Polo, Marco (1254-1323), 144, 375-6
Pompe, Antoine (1873-1980), 531-2, **cap.9: fig.36**
Pompeia: Casa dos Vettii, 90-1 **cap.2: fig.26**; Casa do Bracelete de Ouro, 93, **cap.2: fig.30**; Casa do Fauno, 90, 92, **cap.2: fig.28**; Casa do Jardim de Hércules (ou do Perfumista), 90; Casa da Pequena Fonte, 90-1, **cap.2: fig.27**; Casa de Meleagro, 92-3, **cap.2: fig.29**; Casa de Octavius Quartio, 94-5, **cap.2: figs.31, 32**; Casa de Julius Polybius, 92; Casa de Trebio Valente, 91, **cap.2: fig.25**
Pompeu, Gneu Magno (106-48 a.C.), 87, 97
Pope, Alexander (1688-1744), 438-9, 442
Porcinai, Pietro (1910-1986), 624-5, 627, 690
Port Sunlight, 520-1, 528, **cap.9: fig.25**
Porticus Pompeiana, 87
Potenza Picena: jardim Buonaccorsi, 254, 300-1, **cap,5: fig.45**, **cap.6: fig.16**
Potsdam: Charlottenhof, 489-90, 665, **cap.8: fig.49**; Sanssouci, 330, 332, 489, **cap.6: fig.42**
Poussin, Nicolas (1594-1665), 443-4, 451, 460, **cap.8: fig.7**
Praga: jardim do Castelo, 622-3, **cap.10: fig.52**
Pratolino: parque mediciano, 259-60, 262, **cap.5: fig.51** (*O Apenino*, 260-1, **cap.5: fig.52**)
Price, Uvedale (1747-1829), 460
Priene, 79
Prima Porta: Vila de Livia Drusilla, 102-3, **cap.2: fig.37**
Provost, Allain, 633, 692
Qianling: pinturas murais da tumba do príncipe Zhang Huai, 397, 399, **cap.7: fig.39**
Qianlong (1736-1795), 379
Radburn (Nova Jersey), 537-8, **cap.9: fig.43**
Rafael Sanzio (1483-1520), 225

Rastrelli, Bartolomeo Francesco (1700-1771), 467
Repton, Humphry (1752-1818), 460-1, 483-5, **cap.8: figs.23, 24**
Ricci, Matteo (1552-1610), 445
Rio de Janeiro: Avenida Atlântica, 605, 607, **cap.10: fig.34**; jardins do Aeroporto Santos Dumont, 602-3, **cap.10: fig.29**; jardim da residência Schwartz em Copacabana, 601; Parque Gleba E, 644; Parque Professor Mello Barreto, 644-5, **cap.10: fig.76**; Parque do Flamengo, 602, 604-5, **cap.10: figs.30-33**; praça da sede da Petrobras, 608; espaços verdes do Ministério da Educação e Saúde, 601-2, **cap.10: fig.28**
Rikyu, Sen no (1522-1591), 422
Riverside, 537-8, **cap.9: fig.42**
Robert, Hubert (1733-1808), 285, **cap.6: fig.3**; 462, 466
Robert II d'Artois, 189
Robinson, William (1838-1935), 575
Roma, 5, 83, 86-9, 96-100, 102-3, 106-7, 111-2, 170, 191, 212, 214, 216, 223-7, 230-2, 234, 242, 244, 256, 259, 269, 346, 348, 439, 442-3, 471, 476, 527, 581, 675, 684, 685: cidade-jardim Aniene, 527, **cap.9: fig.32**; Domus Aurea, 107, 169; Fórum de Trajano, 87; *Forum Pacis*, 87; Garbatella, 527; jardim do Palácio de San Marco, 216; *horti* de Caio Júlio César, 88; Horti Farnesiani, 346; Horti Sallustiani, 97; Porticus Pompeiana, 87; Prados do povo romano, 190-1; Termas de Agripa, 88; Vila Borghese, 294, 471, 476, 675 (jardim do lago, 471) ; Vila do general Lúculo no Pincio, 97; Villa Giulia, 230-2, 242, **cap.5: figs.22, 23**; Vila Ludovisi, 294; Vila Madama, 225-7, **cap.5: figs.15, 16**; Vila Medici, 242, 250, 476, **cap.5: fig.42**; Vila Pamphilj, 294-5, **cap.6: fig.11**
Roman, Jacob (1640-1710), 328
Rosa, Salvator (1615-1673), 443
Rossellino, Bernardo Gambarelli, dito Il (1409-1464), 215-6
Rossellini, Il, 215
Rossetti, Dante Gabriel (1828-1882), 575
Roterdã: bairro Pendrecht, 566; Schouwburgplein, 646, **cap.10: fig.77**
Roulers: cidade-jardim Batavia, 532, **cap.9: fig.36**
Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778), 462-3, 473
Ruel, Jean (1474-1537), 275
Rogério II da Sicília (1130-1154), 141
Runnymede: Kennedy Memorial, 619
Rusafa, 130
Ruskin, John (1819-1900), 520, 575
Ruysdael, Salomon van, 292, **cap.6: fig.8**
Saarinen Eero (1910-1961), 615
Sabaudia, 533, 536, **cap.9: fig.41**
Sacsahuaman, 40
Saint-Germain-en-Laye, 268, 323, 325 **cap.5: fig.57**: terraço verde, 323-5, **cap.6: fig.36**
Saint-Remy-de-Provence, 119, **cap.2: fig.46**
Saint Phalle, Niki de, 652-3, **cap.10: fig.83**
Salústio, Caio Crispo (86-35 a.C.), 97
Sajama (Bolívia): geoglifos, 36
Salt, Titus, 520
Saltaire, 520
Samarcanda: *Dilkusha*, 144, 146-7, **cap.3: fig.21**
Samarra: palácios de Balkuwara, 130, **cap.3: fig.7**

Sanaa (Iêmen), 121, 126, **cap.3: fig.5**
São Galo (Suíça): abadia benedetina, 178-9, **cap.4: fig.8**
San Piero a Sieve: Castelo do Trebbio, 218-9, **cap.5: fig.8**
Santiago do Chile: Parque de las Américas, 608
San Vito d'Altivole: túmulos da família Brion, 627, **cap.10: fig.57**
Sangallo, o Jovem, Antonio da (1485-1546), 225
São Paulo: praça do Banco Safra, 608-9, **cap.10: fig.37**
São Petersburgo: Péterhof, 333-6, **cap.6: figs.45-47**
Saqqara: pirâmide de degraus, 43, **cap.1: fig.18**; Tumba de Mereruka, 51, **cap.1: fig.25**
Sardis: parque, 59,
Sargão II (721-705 a.C.), 56
Scapelli, Alfredo (1898-1966),
Scarpa, Carlo (1906-1978), 627, **cap.10: fig.57**
Sceaux: parque, 322, 324, **cap.6: fig.35**
Schinkel, Karl Friedrich (1781-1841), 489, 491, **cap.8: fig.50**
Schreber, Daniel (1808-1864), 532
Schumacher, Friedrich (Fritz) Wilhelm (1869-1947), 517-8, 543-4, **cap.9: figs.23, 48**
Schwartz, Martha, 652-3, 692, **cap.10: fig.84**
Senaqueribe (*c.* 705-681 a.C.), 56-7
Seul: complexo Changdeokung, 401-5, **cap.7: figs.41-44**; complexo Gyeongbok-gung, 405-6, **cap.7: figs.45, 46**
Sevilha: Alcázar, 133, 135, 137, **cap.3: fig.13**; Mesquita, 134; Parque María Luisa, 585, 587-8, **cap.10: figs.12, 13**
Sgard, Jacques, 628
Shaftesbury: jardins da Shute House, 619-20, **cap.10: fig.49**
Shah Jahan (1627-1658), 151, 154, 159
Shanghai: jardim Yuyuan, 372, 385, 388-9, **cap.7: figs.17, 30**
Shigemori, Mirei (1896-1975), 597-8, 691
Shikibu, Murasaky (século X), 410
Siena: afresco representando *Os Efeitos do Bom Governo* no Palácio Público, 175, **cap.4: fig.6**
Sierra Pintada, 39
Sikandra: Mausoléu de Akbar, 158-9, **cap.3: fig.33**
Silva, Ercole (1756-1840), 474, **cap.8: fig.35**
Silvestre, Israel, 306, 313, **cap.6: figs.21,27**
Sinan (1489-1578), 160
Sitte, Camillo (1843-1903), 523
Soami, Shin so (*c.*1455-1525), 419, 423
Sociville: Vila del Cetinale, 297
Sommier, Alfred, 584
Sonoma County: jardim *El Novillero*, 611-2, **cap.10: fig.40**
Sotan, Kogaku (1464-1548), 417
Esparta: *Platanistas, 80*
Sperbe, Friedrich, 543-4, **cap.9: fig.48**
Sperlonga: Vila de Tibério, 106
Srinagar: jardim de Verinag, 148, 151; Nishat Bagh, 152; Shalimarh Bagh, 149, **cap.3: fig.23**
Stam-Beese, Lotte (1903-1988), 567
Stein, Clarence (1882-1975), 537-8, **cap.9: fig.43**

Stonehenge, 33-5, **cap.1: figs.9-11**
Stourton: jardim de Stourhead, 450-3 **cap.8: figs.14-17**
Stowe: parque, 446-7, **cap.8: fig.9** (Elysian Fields, 446; Grecian Valley, 447; *Ha-Ha*, 446, 670; Templo dos Grandes Britânicos, 447-8, **cap.8: fig.10**)
Stra: Vila Pisani, 300
Strutt, Joseph, 487
Stübben, Joseph (1845-1936), 517
Studley Royal: parque, 455-6, 675, **cap.8: fig.20**
Subiaco: Vila de Nero, 108
Suetônio, Caio Tranquilo (*c.*70-140), 107
Sulawesi, **cap.7: fig.3**, 355
Sutton Place: jardim para a residência histórica, 620-1, **cap.10: fig.50**
Suzhou: jardim Huqiu Shan, 398; jardim Shi Zi Lin, 363 **cap.7: figs.11, 26-29**; jardim Wangshiyuan, 383-4, 388-91, **cap.7: figs.24, 25, 31-33**; jardim Zhuozhengyuan, 392-3, **cap.7: figs.34, 35**
Sydenham: Palácio de Cristal, 489-90, **cap.8: fig.48**
Tablinum, 90
Tabriz, 144
Taejong, 401
Tagliabue, Benedetta, 630
Tahuantinsuyu, 36
Takamatsu: parque Ritsurin-koen, 428-29, **cap.7: fig.64**
Takauji, 414
Taliesin West (Arizona), 616-7, **cap.10: fig.46**
Tamerlão, ver Timur Tarragona: mosteiro cisterciense de Santa Creus, **cap.4: fig.12**
Tasso, Torquato, 474
Tati, Jacques (1907-1982), 594, **cap.10: fig.21**
Taut, Bruno (1880-1938), 533
Tebas, ver Karnak
Temple, Richard (1675-1749), 446
Temple, William (1628-1699), 445
Templo de Serápides, 109
Tenochtitlan: chinampas, 201
Teofrasto (371-287 a.C.), 81, 111-2, 274-5
Teotihuacan (México), 43, 45: Pirâmide da Lua, 44-5, **cap.1: fig.20**; Pirâmide do Sol, 44; Templo de Quetzalcoatl, 200, **cap.4: fig.22**
Tessin, o Jovem, Nicodemus (1654-1728), 335-6
Tessin, o Velho, Nicodemus (1615-1681), 335
Thijsse, Jacobus Pieter (1865-1945), 639-40
Thompson, Benjamin (1753-1814), 481
Tutmósis III (1479-1425 a.C.), 70
Tibério Cláudio Nero (14-37), 106-7
Tiglath-Pileser I (1115-1077 a.C.), 55
Tilburg: jardim Interpolis, 647-8, **cap.10: fig.78**
Timur (Tamerlão), 146-7, **cap.3: fig.21**
Tivoli: 16, 108-11, 232-5, 237, 268, 294, 443, **cap.8: fig.6**; Vila Adriana, 109-11, 232, 257, **cap.2: figs.40-42**; Vila d'Este, 232-5, 237, 268, **cap.5: fig.57**; 294, **cap.5: figs.24-30**
Tóquio: jardim da International House of Japan, 596-7, **cap.10: fig.24**; parque Hama-Rikyu, 427; parque Koishikawa Korakuen, 427-8, **cap.7: fig.63**
Turim: Venaria Reale, 336, 338; Vila da Rainha, 295-6, **cap.6: fig.12**

Toshitsuna, Tachibana (1028-1094), 429
Toulouse-le Mirail, 571
Trajano, Ulpio (53-117), 87
Tribolo, Niccolò Pericoli, dito Il (1500-1558), 228-9
Tsarskoïe Selo: parque, 466, 469, **cap.8: fig.30**
Tschumi, Bernard, 632
Tumba-palácio, 72-3, **cap.2: fig.15**
Tuscolo: *Tusculanum, 99*
Uji: Pavilhão da Fênix, 412-3, **cap.7: fig.50**
Unwin, Raymond (1863- 1940), 523-5, 537, **cap.9: figs.28, 30**
Utens, Giusto, 213, 219, 229, 260, **cap.5: figs.18, 51**
Ur: zigurate, 42, **cap.1: fig.17**
Urbino: jardim do Palácio Ducal, 216-7, **cap.5: fig.7**
Uruk, 55
Ustad Isa, 160
Vaiano: abadia benedetina, 173, **cap.4: fig.4**
Vale de Tempe, 109
Vallombrosa: abadia, 177, **cap.4: fig.7**
Vanbrugh, John (1664-1726), 446, 448-9, 454
Van Eeteren, Cornelis (1897-1988), 546
Vanvitelli, Carlo (1739-1821), 338, 480
Vanvitelli, Luigi (1700-1773), 338-9, **cap.6: fig. 50**
Varengeville-sur-mer: Bois de Moutiers, 576-7, **cap.10: figs.3, 4**
Varrão, Marco Terêncio (116-27 a.C.), 112-3
Vasari, Giorgio (1511-1574), 229-30
Vauban, Sebastien La Prestre, marquês de (1633-1705), 320
Vaucluse, 214
Vaux, Calvert (1824-1895), 8, 13, 505-8, 510-1, 537-8, 689, **cap.9: fig.42**
Vaux-le-Vicomte: parque do Castelo, 282, 301-7, 309-12, 318, 322, 336, 433, 584, 686, **cap.6: figs.1, 18-24** (restauro)
Veneza, 15, 208, 211, 242, 275, 277, 318,
Vera, André (1881-1971), 592-3, **cap.10: fig. 19**
Vera, Paul (1882-1957), 593, **cap.10: fig.19**
Verbania: Isola Bella, 301, 671, **cap.6: fig.17**
Vergely, Jacques, 636
Verona: Basílica de San Zeno, 174, **cap.4: fig.5**
Versalhes: parque, 6-7, 16, 281, 283-6, 310-3, 315, 317-23, 325-6, 334-6, 340, 342-3, 373, 433, 464, 466-7, 673, 676, **cap.6: figs.2, 3, 25, 26, 27, 30, 32**, (Hameau de Maria Antonieta, 466-7, **cap.8: fig.29**; horta do rei, 273, 342-3, **cap.5: fig.61**, **cap.6: fig.53**; Pavilhão e jardim do Petit Trianon, 465, 467, **cap.8: fig.28**)
Vesinet, 526, **cap.9: fig.31**
Vespasiano, Tito Flávio (9-79), 87
Vignanello: Palácio Ruspoli, 251, **cap.5: fig.43**
Viena: Palácio di Schönbrunn, 333, **cap.6: fig.44**; muros, 479-80, **cap.8: fig.40**; Prater, 193
Vignola, Giacomo Barozzi, dito Il (1507-1573), 230, 238, 242
Viguier, Jean-Paul, 633
Villandry: jardins do Castelo, 585, 587, 593, **cap.10: fig.11**
Villa Iovis, 107
Ville Contemporaine, 550-1, **cap.9: fig.53**

Ville Radieuse, 551-2, 564, **cap.9: fig.54**
Virgílio, Públio Marão (70-19 a.C.), 99-100, 112, 438
Visscher, Claes, 292, **cap.6: fig.9**
Vitozzi, Ascanio (1530-1615), 295,
Vitrúvio, Marco Polião (século I), 86, 88, 223, 439
Von Sckell, Friedrich Ludwig (1750-1823), 481
Vouet, Simon (1590-1649), 304
Wadsworth, Reginald J. (1885-1981), 539
Walker, Hale, 539
Walker, Peter, 648, 650, 691, 692, 693, **cap.10: fig.80**
Walpole, Horace (1717- 1797), 473-4
Washington: jardins de Dumbarton Oaks, 581, **cap.10: fig.7**; Mall, 341, 516, 671; plano urbanístico (1792), 340-1, **cap.6: fig.52**; plano urbanístico (1901), 516-7, **cap.9: fig.22**; Vietnam Veterans Memorial, 652, 654, **cap.10: fig.85**
Watelet, Claude-Henri (1718-1786), 365, 473
Weiditz, Hans (*c.* 1495-1534), 275-6, **cap.5: fig.62**
Welwyn, 523
West 8, 646-8, 691, 692, 693, **cap.10: figs.77, 78**
Wharton, Edith, 578
Whately, Thomas (?-1772), 473
Wils, Piter, 288, **cap.6: fig.5**
Wollaton Hall, 434, **cap.8: fig.1**
Wood, John (1704-1754), 482
Wood, John II (1728-1782), 482
Wörlitz: parquet à inglesa, 466
Wright, Frank Lloyd (1869-1959), 540-1, 616-7, **cap.9: fig.46, cap.10: fig.46**
Wright, Henry (1878-1936), 537-8, **cap.9: fig.43**
Wudi (140-87 a.C.), 374
Xenofonte (430-355 a.C.), 59
Xian: Parque da Shang Lin, 16, 373-4
Xueqin, Cao (1715-1763), 381
Yamagata, Aritomo, 595
Yangdi, 374, 408
Ying Lin, Maya, 652, 654, **cap.10: fig.85**
Yokohama: Portside Park, 638-9, **cap.10: fig.71**
Yongzheng, 353 , **cap.7: fig.2**
Yorifusa, Tokugawa (1603-1661), 427
Yorimichi, Fujiwara (992-1074), 412, 429
Yoshimasa (1436-1490), 423
Yoshimune, Tokugawa (1648-1751), 427-8
Yoshimitsu (1358-1408), 422
Zaera-Polo, Alejandro, 631
Zanuso, Marco, 626
Zigurates, 42, 58
Zoen, 430
Zurique: exposição nacional suíça dos jardins G59 (1959), 621 (*O járdim do poeta*, 622, **cap.10: fig.51**)

Fontes das figuras

Abbazia Cistercense S. Maria di Chiaravalle di Fiastra, Tolentino, cap.4: fig.11.
Aerofilms, *Borehamwood*, cap.8: figs.18, 42.
Archiv für Schweizer Landschaftsarchitektur, Rapperswil, cap.10: fig.51.
Archives Jacques Tati, cap.10: fig.21.
Archivio di Stato, Firenze, cap.4: figs.4, 7; cap.5: fig.17.
Archivio di Stato, Lucca, cap.6: fig.14.
Archivio Istituto Autonomo Case Popolari, Roma, cap.9: fig.32.
Archivio Storico della Santa Casa, Loreto, cap.5: fig.4.
Barragan Foundation, Birsfelden, cap.10: fig.45.
Bencini, R, Firenze, cap.5: fig.52.
Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma, cap.5: figs.40, 47.
Biblioteca Comunale, Mântua, cap.4: fig.18.
Bibliotheque Municipale, Dijon cap.4: fig.3.
Bibliothèque Nationale de France, Paris, cap.4: fig.1; cap.6: figs.23, 26, 33, 35, 37; cap.7: figs.13, 20; cap.8: fig.39; cap.9: figs.6, 7, 9.
Bodleian Library, Oxford, cap.3: fig.20.
British Library, Londres, cap.3: figs.22, 36; cap.4: fig.16.
British Museum, Londres, cap.2: figs.3, 10.
Chateaux de Versailles et de Trianon, Versalhes, cap.6: figs.3, 19, 21, 25, 29, 31, 38, 53.
Coleção Davids Samling, Copenhague, cap.3: fig.27.
Coleção Garric-Negre, Paris, cap.2: fig.9; cap.3: figs.9, 11, 14, 15, 17; cap.8: fig.6.
Coleção particular, Fiesole, cap.5: fig.10.
Deutsche Archaologische Institut, II Cairo, cap.2: fig.11.
Eustache, E, cap.10: fig.69.
Foreign Office Architects, Londres, cap.10: fig.62.
Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Florença, cap.5: fig.13.
Giustini, S., cap.6: fig.16.
Gugong Museum, Pequim, cap.7: fig.2.
Guildhall Library, Londres, cap.8: fig.48.
Historisch Museum, Atlas van Stolk, Roterdã, cap.6: fig.9.
Historische Museum, Hannover, cap.6: fig.40.

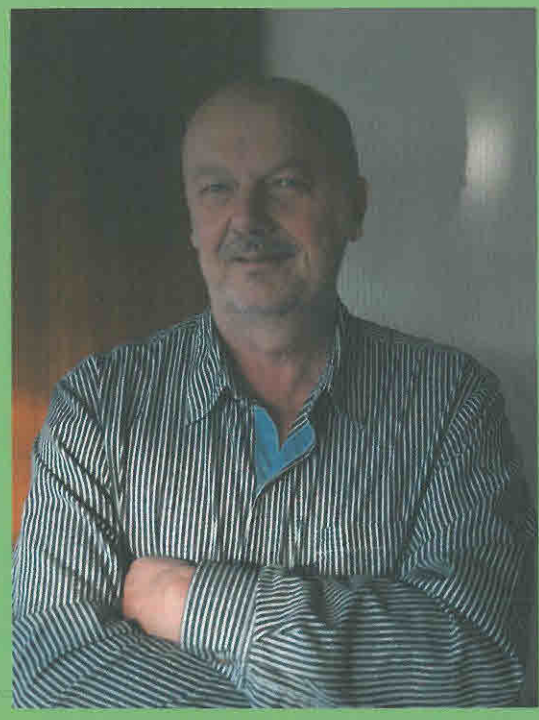
Historisches Museum der Stadt Wien, Viena, cap.8: fig.40.
Hoogheemraadschap van Rijnland, Leiden, cap.6: fig.7.
Hortus Botanicus, Leiden, cap.5: fig.59.
Image Bank, Milão (G. A. Rossi), cap.2: fig.24.
King, A., cap.9: fig.21.
Korea University Museum, Seul, cap.7: fig.41.
Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, Berlim, cap.6: fig.43.
Kunsthistorisches Museum, Viena, cap.6: fig.44.
Lehnartz Fotografie, Berlim, cap.6: fig.42.
Library of Congress, Washington (D.C.), cap.6: fig.52.
Metropolitan Museum of Art, Nova York, cap.4: fig.15.
Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, cap.2: fig.34; cap.6: fig.11.
Musée Carnavalet, Paris, cap.8: fig.26; cap.9: fig.6.
Musée du Louvre, Paris, cap.6: fig.27; cap.8: fig.7.
Museo Archeologico Prenestino, Palestrina, cap.2: fig.6.
Museo Civico di Castelnuovo, Nápoles, cap.8: fig.41.
Museo Civico, Pádua, cap.8: fig.36.
Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma, cap.2: fig.17.
Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo, Roma, cap.2: fig.37.
Museo Storico Topografico "Firenze com'era", Florença, cap.5: figs.5, 8, 18, 51.
Museum of London, Londres, cap.8: fig.45.
NAi Netherlands Architecture Institute, Roterdã, cap.9: fig.37.
National Gallery, Londres, cap.5: fig.3; cap.8: fig.8.
National Palace Museum, Taipei, cap.7: fig.15.
National Park Service, Frederick Law Olmsted National Historic Site, Brookline (Mass.), cap.9: figs.18, 19, 42.
National Trust, East Riddlesden Hall, cap.8: fig.20.
National Trust, Stourhead, cap.8: fig.14.
Natural History Museum, Londres, cap.8: fig.51.
Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Miss.), cap.7: fig.16.
New York City Parks Photo Archives, Nova York, cap.9: figs.15, 16, 17.
New York Historical Society, Nova York (NY), cap.9: fig.13.
New York Public Library, Nova York (NY), cap.9: fig.14.
Palazzo Reale, Caserta, cap.8: fig.33.
Paleis Het Loo Nationaal Museum, Apeldoorn, cap.6: fig.39.
Panzini, F., Roma, cap.1: figs.1, 2, 4, 6, 8, 11, 12, 15, 18, 19, 10, 21, 22, 23; cap.2: figs.7, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 23, 26, 28, 29, 32, 35, 36, 41, 42, 44, 46; cap.3: figs.1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 16, 19, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 37; cap.4: figs.12, 20, 22, 23, 24; cap.5: figs.1, 7, 11, 15, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 28, 30, 33, 35, 37, 41, 43, 45, 48, 49, 50; cap.6: figs.1, 15, 17, 24, 28, 30, 36, 41, 46, 48, 51; cap.7: figs.1, 3, 4, 5, 7, 10, 14, 17, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 38, 42, 43, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64; cap.8: figs.12, 13, 15, 16, 21, 22, 25, 27, 28, 29, 34, 44; cap.9: figs.1, 20, 24, 34, 35, 58, 58, 61, 63, 65; cap.10: figs.1, 3, 4, 7, 9, 10, 12, 13, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31,

32, 33, 34, 35, 39, 46, 47, 48, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 61, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 84, 85, 86, 87, 88.
Pavel Stecha, cap.10: fig.52.
Photoservice Electa / AKG, Milão, cap.9: fig.39.
Pierpont Morgan Library, Nova York, cap.4: fig.21.
Pubbliaerfoto, Varese, cap.8: fig.38.
Richters, C., Münster, cap.10: fig.82.
Rijksmuseum, Amsterdã, cap.6: fig.4.
Royal Collection, St James's Palace, Londres, cap.8: fig.2.
Royal Institute of British Architects, Londres, cap.8: figs.19, 23, 24; cap.10: fig.2.
Schwabenflugbild, Lorch, Stuttgart, cap.10: fig.59.
Stadelsches Kunstinstitut, Frankfurt, cap.4: fig.13.
Stedelijkmuseum, Alkmaar, cap.6: fig.5.
Stoppini, E, Pádua, cap.8: fig.37.
Stowe School, Stowe, cap.8: fig.10.
TAF, Barcelona, cap.9: fig.33.
Tasca, U., Bolonha, cap.5: fig.16.
The Historical Society of Pennsylvania, Filadélfia (PA), cap.9: fig.12.
Trinity College, Cambridge, cap.4: fig.9.
Van der Wal, C. / RIJP, cap.9: fig.66.
Victoria & Albert Museum, Londres, cap.8: fig.47.
Von Schaewen, D., Paris, cap.10: fig.83.
Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, Nova York, cap.4: fig.25.
Yale Center for British Art, New Haven (Conn.), cap.8: figs.1, 3
Cap.1:fig.9: B. Bailey, *Romantic Ruins of England and Wales* (Londres: Peerage Books, 1989).
Cap.1: fig.16; cap.6: fig.20; cap.7: fig.19; cap.9: fig.21: E. Barlow Rogers, *Landscape Design: A Cultural and Architectural History* (Nova York: Harry N. Abrams, 2001).
Cap.1: fig.17; cap.2: fig.4: G. Bibby, *4000 anni fa* (Turim: Einaudi, 1966).
Cap.1: fig.25; cap.2: figs.43, 45: M. Carroll, *Earthly Paradises* (Londres: The British Museum Press, 2003).
Cap.2: fig.1; cap.5: fig.26: P. Hobhouse, *Gardening through the Ages* (Nova York/Londres/Toronto: Simon & Schuster, 1992).
Cap.2:fig.22: A. De Frasse & H. Lechat, *Épidaure. Restauration et Description des Principaux Monuments du Sanctuaire d'Asclépios* (Paris: Librairies-Imprimeries Réunies, 1895).
Cap.2: fig.30: F. Benzi & L. Berliocchi, *Paesaggio mediterraneo* (Milão: Federico Motta, 1999).
Cap.3: fig.18: A. Tagliolini, *Storia del giardino italiano* (Florença: Casa Usher, 1991).
Cap.3: figs.20, 21, 33: N. Titley & E Wood, *Oriental Gardens* (São Francisco: Chronicle Books, 1992).

Cap.4: fig.5: J. Le Goff, *La civiltà dell'Occidente medievale* (Turim: Einaudi, 1981).
Cap.4: fig.10: R. Scannavini, R. Palmieri, *La storia verde di Bologna* (Bolonha: Nuova Alfa, 1990).
Cap.4: fig.14: S. Landsberg, *The Medieval Garden* (Toronto/Buffalo: University of Toronto Press, 2003).
Cap.5: fig.2: C. Acidini Luchinat (org.), *Giardini medicei. Giardini di palazzo e di villa nella Firenze del Quattrocento* (Milão: Federico Motta, 1996).
Cap.5: fig.9: G. Zocchi, *Vedute di Firenze e della Toscana*, Florença, 1744.
Cap.5: figs.31, 36, 42: C. Lazzaro. *The Italian Renaissance Garden: from the Conventions of Planting, Design, and Ornament to the Grand Gardens of Sixteenth-Century Central Italy* (New Haven: Yale University Press, 1990).
Cap.6: fig.8: P. C. Sutton, *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting* (Boston: Museum of Fine Arts, 1987).
Cap.6: fig.10: *Dutch Arts*, junho de 1990.
Cap.6: figs.18, 34; cap.10: fig.11: B. Jeannel, *Le Nôtre* (Paris: Hazan, 1985).
Cap.6: figs.45, 47; cap.8: figs.30, 31, 32: E. Ducamp (org.), *Imperial Palaces in the Vicinity of St. Petersburg. Watercolours, Paintings and Engravings from the XVIIIth and XIXth Centuries* (Paris: Alain de Gourcuff Editeur, 1992).
Cap.7: fig.39: C. Bing Chiu & G. Baud Berthier, *Yuanming Yuan. Le jardin de la clarté parfaite* (Besançon: Éditions de l'Imprimeur, 2000).
Cap.8: figs.5, 9: J. Dixon Hunt & P. Willis, *The Genius of the Place* (Cambridge: MIT Press, 1988).
Cap.8: fig.43: J. White, *Some Accounts of the Poposed Improvements...*, Londres, 1814.
Cap.8: fig.46: *The Gardener's Magazine*, 8-8-1832.
Cap.8: fig.49: H. Gunther, *Peter Joseph Lenne* (Berlim: Verlag für Bauwesen, 1985).
Cap.9: fig.31: H. Hennaut & L. Liesens (orgs.), *Cités-jardins 1920-1940 en Bélgique* (Bruxelas: Archives d'Architecture Moderne, 1994).
Cap.9: fig.36: *Antoine Pompe* (Bruxelas: Archives d'Architecture Moderne, 1973).
Cap.9: figs.38, 49, 50: M. Mosser & G. Eyssot (orgs.), *L'architettura dei giardini d'Occidente* (Milão: Electa, 1999).
Cap.9: fig.40: A. Speer, *Neue Deutsche Baukunst* (Berlim: Volk und Reich Verlag, 1941).
Cap.9: fig.41: A. Muntoni (org.), *Sabaudia* (Roma: Multigrafica, 1988).
Cap.9: fig.43: N. T. Newton, *Design on the Land. The Development of Landscape Architecture* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1971).
Cap.9: figs.44, 45: *Greenbelt Towns*, Resettlement Administration, 1935.
Cap.9: fig.46: T. Riley & P. Reed, *Frank Lloyd Wright Architect* (Nova York: The Museum of Modern Art, 1994).

Cap.9: figs.51, 52, 67: G. Deunk, *20th Century Garden and Landscape Architecture in the Netherlands* (Roterdã: NAi, 2002).
Cap.9: figs.68, 69, 70: K. Bosma & H. Hellinga, *Mastering the City. North-European City Planning 1900-2000* (Roterdã/Haia: NAi/EFL, 1997).
Cap.10: fig.6: C. A. Platt, *Italian Gardens* (Portland: Sagapress/Timber Press, 1993).
Cap.10: fig.8: V. Cazzato (org.), *Ville e giardini italiani. I disegni di architetti e paesaggisti dell'American Academy in Rome* (Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2005).
Cap.10: figs.14, 15, 17: *Arts décoratifs et industriels modernes. Vol. VI. Rue et Jardin* (Paris: Imprimerie Nationale, 1925).
Cap.10: fig.16: J. Marrast, *Jardins 1925* (Paris: Éditions d'Art Charles Moreau, 1926).
Cap.10: fig.18: A. Lurçat, *Terrasses et jardins* (Paris: Éditions d'Art Charles Moreau, 1929).
Cap.10:fig.19: D. Imbert, *The Modernist Garden in France* (New Haven: Yale University Press, 1993).
Cap.10: figs.36, 37, 38: G. G. Rizzo, *Roberto Burle Marx. Il giardino del Novecento* (Florença: Cantini, 1992).
Cap.10: figs.40, 41, 43: M. Treib (org.), *Modern Landscape Architecture. A Critical Review* (Cambridge: MIT Press, 1993).
Cap.10: fig.42: J. Waymark, *Modern Garden Design. Innovation since 1900* (Londres: Thames & Hudson, 2003).
Cap.10: figs.49, 50: M. Spens, *The Complete Landscape Designs and Gardens of Geoffrey Jellicoe* (Londres: Thames & Hudson, 1994).
Cap. 10: figs.60, 64, 65, 78: I. Cortesi, *Il parco pubblico. Paesaggi 1985-2000* (Milão: Federico Motta, 2000).

A editora Zanichelli procurou localizar todas as fontes das ilustrações, mas algumas permanecem desconhecidas. A Editora Zanichelli procurará remediar, em caso de indicação, as omissões involuntárias ou os erros nas referências.

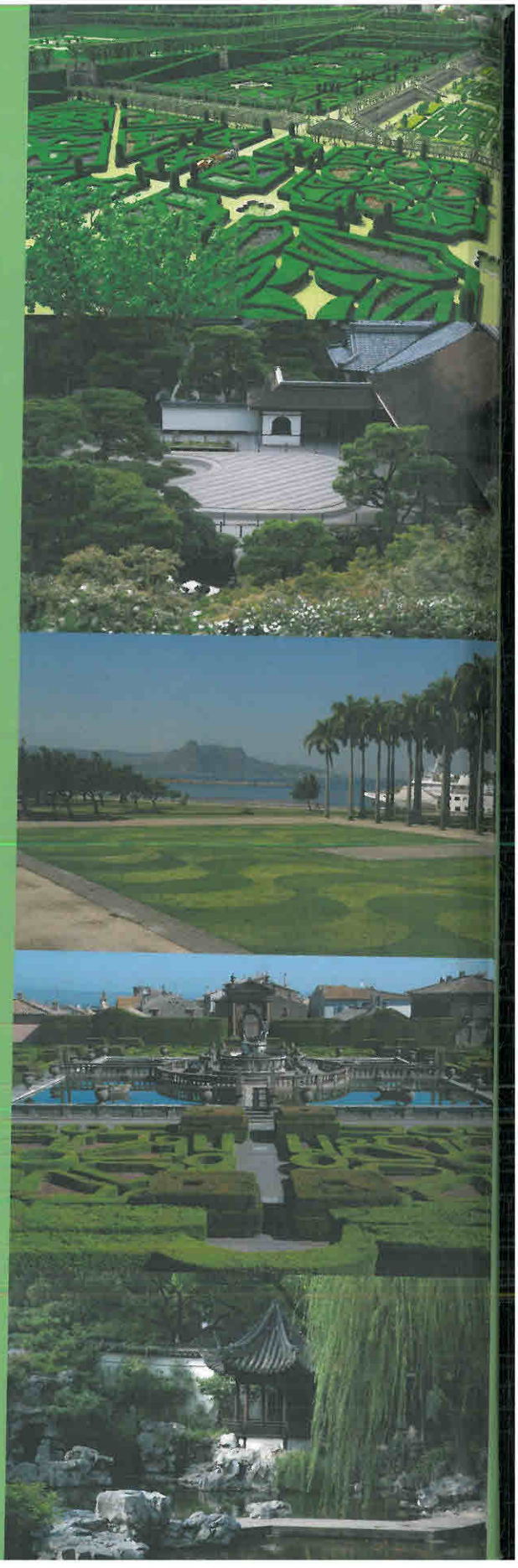


FRANCO PANZINI é arquiteto, docente de paisagismo nas universidades italianas de Camerino, Turim e Veneza, e ex-bolsista do Instituto de Estudos de História do Paisagismo e do Jardim de Dumbarton Oakis, na Universidade de Harvard (EUA). É autor de vários livros, entre eles *Peri i piaceri del popolo. L'evoluzione del giardino pubblico in Europa delle origini al XX secolo* (1993), que recebeu o Prêmio Grinzane-Giardini Botanici Hanbury.

Primeira história geral dos jardins e paisagens editada no Brasil, *Projetar a natureza: arquitetura da paisagem e dos jardins desde as origens até a época contemporânea* oferece um didático panorama da cultura paisagística internacional no decorrer de trinta milênios, percorrendo desde os sítios pré-históricos de culto às forças da natureza, passando pela criação dos primeiros espaços verdes públicos e bairros-jardins na Europa e nas Américas, até recentes iniciativas de recuperação ambiental por meio da implantação de parques nos Estados Unidos, na Coreia e em Hong Kong.

Além de tratar das vertentes estéticas, dos protagonistas e das obras de expressão no Velho Mundo, Franco Panzini expõe uma multifacetada visão geográfica e temporal que busca identificar nexos e rupturas ao longo da história paisagística nos principais continentes, abordando temas nem sempre contemplados em estudos anteriores do gênero – caso da produção de Roberto Burle Marx, e mesmo de Fernando Magalhães Chacel, seu discípulo mais notável no Brasil. Ao longo dos capítulos, são analisadas não somente as soluções compositivas, mas também os repertórios vegetais valorizados em cada época e a produção de manuais teóricos e práticos sobre jardins e plantas.

Fartamente ilustrada com gravuras antigas e fotos atuais, esta publicação do Senac São Paulo é um manual de referência para estudantes, profissionais e todos os interessados em conhecer os rumos e períodos da cultura paisagística.



ISBN 978-85-396-0356-5